分类号：

密级：

学校代码：10055

学　　号：1120110460

南開大學

Nankai University

论文题目：先秦时期乐文化研究

博士学位论文

DOCTORAL DISSERTATION

培养院系：历史学院

一级学科：历史学

二级学科：中国古代史

论文作者：崔广庆

指导教师：朱彦民　教授

允公允能

日新月異

南开大学研究生院

2014年5月

中图分类号： 学校代码： 10055

UDC： 密级： 公开

南開大學

博 士 学 位 论 文

先秦时期乐文化研究

The music culture research of the Pre-Qin period

论文作者 崔广庆 指导教师 朱彦民 教授

申请学位 历史学博士 培养单位 历史学院

学科专业 中国古代史 研究方向 先秦史

答辩委员会主席 朱凤瀚 评 阅 人 匿名评审

南开大学研究生院

二〇一四年五月

南开大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人创作的、已公开发表或者没有公开发表的作品的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本学位论文原创性声明的法律责任由本人承担。

学位论文作者签名：崔广庆　　2014 年 6 月 5 日

非公开学位论文标注说明

(本页表中填写内容须打印)

根据南开大学有关规定，非公开学位论文须经指导教师同意、作者本人申请和相关部门批准方能标注。未经批准的均为公开学位论文，公开学位论文本说明为空白。

论文题目	先秦时期乐文化研究		
申请密级	□限制(≤2 年)　□秘密(≤10 年)　□机密(≤20 年)		
保密期限	20　年　月　日至 20　年　月　日		
审批表编号		批准日期	20　年　月　日

南开大学学位评定委员会办公室盖章(有效)

注：限制★2 年(可少于 2 年)；秘密★10 年(可少于 10 年)；机密★20 年(可少于 20 年)

南开大学学位论文使用授权书

根据《南开大学关于研究生学位论文收藏和利用管理办法》，我校的博士、硕士学位获得者均须向南开大学提交本人的学位论文纸质本及相应电子版。

本人完全了解南开大学有关研究生学位论文收藏和利用的管理规定。南开大学拥有在《著作权法》规定范围内的学位论文使用权，即：(1)学位获得者必须按规定提交学位论文(包括纸质印刷本及电子版)，学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存研究生学位论文，并编入《南开大学博硕士学位论文全文数据库》；(2)为教学和科研目的，学校可以将公开的学位论文作为资料在图书馆等场所提供校内师生阅读，在校园网上提供论文目录检索、文摘以及论文全文浏览、下载等免费信息服务；(3)根据教育部有关规定，南开大学向教育部指定单位提交公开的学位论文；(4)学位论文作者授权学校向中国科技信息研究所及其万方数据电子出版社和中国学术期刊(光盘)电子出版社提交规定范围的学位论文及其电子版并收入相应学位论文数据库，通过其相关网站对外进行信息服务。同时本人保留在其他媒体发表论文的权利。

非公开学位论文，保密期限内不向外提交和提供服务，解密后提交和服务同公开论文。

论文电子版提交至校图书馆网站：http://202.113.20.161:8001/index.htm。

本人承诺：本人的学位论文是在南开大学学习期间创作完成的作品，并已通过论文答辩；提交的学位论文电子版与纸质本论文的内容一致，如因不同造成不良后果由本人自负。

本人同意遵守上述规定。本授权书签署一式两份，由研究生院和图书馆留存。

作者暨授权人签字：崔广庆

2014 年 6 月 5 日

南开大学研究生学位论文作者信息

论文题目	先秦时期乐文化研究				
姓　名	崔广庆	学号	1120110460	答辩日期	2014年5月25　日
论文类别	博士 ■　学历硕士□　硕士专业学位□　高校教师□　同等学力硕士□				
院/系/所	历史学院	专业	中国古代史		
联系电话		Email			
通信地址(邮编):					
备注:			是否批准为非公开论文	否	

注：本授权书适用我校授予的所有博士、硕士的学位论文。由作者填写(一式两份)签字后交校图书馆，非公开学位论文须附《南开大学研究生申请非公开学位论文审批表》。

中文摘要

乐文化，作为先秦时期思想文化发展中的一个重要方面，它在人类社会发展的史前时期，就已经伴随着文明的曙光登上了历史舞台，并表现出了作为早期文化形态的种种特点。尤其是在有虞氏家族中，史前文明阶段的乐文化得到了长足的发展。

进入夏商时期，乐文化在乐舞、乐器等方面有了较史前时期明显的进步。尤其是在商代甲骨文里面，众多的乐舞、乐器以及各种社会活动中的乐事活动都反映了这一时期乐文化的发展和进步。这种发展和进步为西周以后的礼乐文明作了基础性的奠定工作。西周以后，乐文化无论是在制度上还是在使用程度上都达到了最为鼎盛的时刻，社会生活中的吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼活动都充斥着乐事活动，生动地展现了西周以后“礼乐文明”的社会状况。

进入春秋战国之后，随着西周封建制度的式微，传统雅乐文化的地位受到冲击，它与礼文化一同进入了一个“礼崩乐坏”的时代。但是“乐坏”仅仅是宫廷雅乐方面，至于在乐器、乐曲、各个地方的乐文化发展等方面皆是一片繁荣的景象。这一时期乐文化发展最为明显的就是“新声”的出现，“新声”对当时社会产生了极大的冲击，先秦诸子尤其是以孔子、孟子、荀子为代表的儒家对“新声”做出了全面改造，儒家对当时音乐理论阐述的完善也标志着这一时期音乐儒家化的完成。音乐的儒家化解决了当时社会中的“新声”问题，并为后世音乐的发展提供了一条可遵循的思路。

战国以后，音乐与阴阳、五行、《周易》等方术不断结合，形成了乐文化的天地一体观理念。这种一体观理念最终又发展为乐占文化，如姓氏乐占、伦理乐占、军事乐占等等。在诸多的乐占文化中纳音五行是最为复杂的一种，它是把音乐中的律吕因素与阴阳、五行、干支等结合起来而发展出的一种乐占理论。并且这一理论在战国及其之后的历史中不断演变，尤其是关于纳音五行的宗师传承和文献传承鲜明地体现了这一点。关于纳音五行的原理和应用，古今学者皆有一定的研究，但是这种研究是比较薄弱的，如解释纳音的干支理论和数字理论的不足等等，使得有必要对其展开新的研究和论述。

关键词：先秦；乐文化；礼乐结合；儒家化；方术；纳音五行

Abstract

Music culture, as an important aspect in the development of ideology and culture in the Pre-qin Period. In the Prehistoric times of human society, music culture has been accompanied the dawn of civilization on the historical stage, and showed as the characteristics of early cultural forms.Especially in You Yu Clan(有虞氏) dynasty period, the initial stage of civilization music culture has been rapid development.During Xia(夏) and Shang（商） period, the music culture in the Dance, Musical Instruments, etc have an obvious progress than the Prehistoric times. For example in the Oracle-bone（甲骨文）, Dance, Musical Instruments, and all sorts of music activities in the social activities are reflected the music culture development and progress during this period.

The Western Zhou (西周) dynasty is an important period of " civilization of ceremony and music " in ancient China.Music culture after this period reached the most peak time, in the Auspicious-ceremony(吉礼）, Inauspicious-ceremony（凶礼）,Fine-ceremon(嘉礼), Guest-ceremon(宾礼), Military-ceremony（军礼）activities are full of music activities, vividly shows The Western Zhou Dynasty's social condition of " civilization of ceremony and music ".

After entering the Spring and Autumn Warring States Period (春秋战国), with the decline of The Western Zhou Dynasty feudal system, the status of the Court Music(雅乐) culture has been shocked.The music with the ceremony culture has entered a "bad" times（礼崩乐坏）. But the "bad" music is only in Classical Court Music(雅乐), as for the Musical Instruments, Music, Music Theory, Music in every region of the country and so on all is a scene of prosperity. The most obvious one of music culture's development during this period is the emergence of " New music "（新声）,The" New music "(新声)has had an enormous impact to the society at that time.Especially the Pre-Qin scholars represented by Confucius, mencius, xunzi Confucianism of " New music "（新声）has made a comprehensive renovation, the perfection of the Confucian theory of music at that time also mark the fulfillment of

the music Confucianism during this period.The music of the Confucianism solve the problem of the " New music "（新声） in the society at that time, and development a can that follow by the later ages.

After Warring States Period(战国时期), Music combined with Yin and Yang(阴阳), Five Elements（五行） and the Zhou Yi magic（周易）,formed the cultural view of Integration of Heaven and Earth(天地一体观念). Enjoy this one view in the end, the development of culture, such as surnames music accounted for(姓氏乐占), ethics music accounted for（伦理乐占）, military music accounted for（军事乐占）, and so on.In many of music culture, Na-Tone and Five Elements（纳音五行） is one of the most complex, it is the music of Lulu Theory（律吕） factors combined with Yin and Yang（阴阳）, Five Elements（五行）, such as power and develop the theory of a kind of music.And this theory in the Warring States Period(战国时期) and after constantly being profit or loss in the history of development, especially about the grand master inheritance and literature inheritance vividly reflects this.On sound principles and applications of the Na-Tone and Five Elements（纳音五行）, ancient and modern scholars have certain research, but this kind of research is relatively weak, such as the interpretation of the Gan-Zhi Theory(干支理论) and the lack of Number Theory(数理论),so the present situation makes it necessary to make a new research and discuss.

Key words: Pre-Qin Period;music culture;the combined of music and ceremony;The five elements; Na-Tone

目录

第一章　绪　论 1
第一节　选题意义 1
第二节　研究综述 2
一、前人研究成果的概况 2
（一）古代学者的研究概况 2
（二）近代以来学者的研究概况 4
1.关于史前时期乐文化的研究 4
2.关于夏商时期的乐文化研究 5
3.关于西周以后乐与礼结合状况的研究 6
4.关于儒家与音乐的关系和影响的研究 7
5.关于音乐与方术的研究 8
6.关于乐师、乐曲等音乐史料的汇总研究 9
二、研究成果中存在的不足 10
第三节　本文的研究方法与主旨 11
一、本文研究的方法 11
二、本文研究的主旨 11
三、专有名词解释 12
（一）乐文化 12
（二）乐的儒家化 13
（三）方术 13
（四）纳音五行 13
第二章　史前时期乐文化的起源 15
第一节　史前时期乐文化的特点 15
一、群体性 15

二、巫术性……17

三、区域性……18

四、乐器的稳定性……20

第二节 有虞氏之乐文化研究……22

一、有虞家族的主要人物……23

二、有虞氏历代族人之乐事研究……25

三、有虞家族乐事对后世的影响……30

第三章 夏商时期乐文化的发展……34

第一节 夏商时期的乐器文化……34

第二节 夏商时期的乐舞文化……41

第三节 夏商时期乐文化的具体表现……47

一、祭祀活动中的乐文化……47

二、军事活动中的乐文化……49

三、饮食活动中的乐文化……50

四、其它活动中的乐文化……51

第四章 西周以后乐与五礼的结合……55

第一节 乐与吉礼……58

一、祭祀昊天上帝之乐事……58

二、祭祀日月星辰之乐事……59

三、祭祀司命、司中、风师、雨师之乐事……60

四、祭祀社稷之乐事……61

五、祭祀山川、四望之乐事……62

六、祭祀祖先之乐事……63

七、祭祀其它方物之乐事……65

第二节 乐与凶礼……67

一、人死殡葬之乐事……67

二、自然灾害之乐事……70

三、友邦有难之乐事 73

第三节 乐与宾礼 74

第四节 乐与军礼 76

一、作战之乐事 76

二、行军之乐事 77

三、祭祀之乐事 78

四、训练之乐事 79

第五节 乐与嘉礼 81

一、宴饮之乐事 81

二、宾射之乐事 85

三、冠婚之乐事 88

四、其它嘉礼之乐事 89

第六节 结语 91

第五章 春秋战国时期乐的儒家化 93

第一节 春秋战国时期的乐文化 93

一、乐师和乐曲 93

二、乐器盛况 95

三、诸国之乐 95

四、"礼崩乐坏"与"新声"涌现 97

（一）"新声"与"雅乐"的区别 99

（二）"新声"对当时社会的影响 101

五、诸子非乐 102

第二节 孔子的乐论思想 108

一、关于《韶》乐的演变 108

二、孔子闻《韶》章节的疏证 110

三、孔子"以志定乐"的观念解读 112

第三节 儒家对乐的改造 115

一、思孟的乐论思想 115

二、荀子的乐论思想……117
三、儒家对“新声”的改造……120
第四节 房中之乐所体现的乐的儒家化……125
一、古今关于房中之乐的争论……125
二、房中之乐的由来及其所指……127
三、《毛诗序》溯源……129
第六章 战国以后乐与方术的纠葛……132
第一节 音乐与阴阳……132
一、音乐和阴阳的结合——中国古代的气论理念……132
二、音乐与阴阳结合后的理论影响……135
第二节 音乐与五行……138
一、音乐与五行的结合——月份……138
二、音乐与五行结合的泛化……140
三、音乐与五行结合后的理论影响……141
第三节 音乐与《周易》……142
一、音乐与《周易》结合的理论基础……142
二、音乐与《周易》结合后的影响……145
第四节 音乐之天地一体观……148
一、音乐与数的关系……148
二、音乐与日常生活的关系……150
三、音乐与个人性格的判断……150
四、音乐与个人志趣的体现……152
五、音乐与政治的关系……155
六、音乐与其它事物之间的关系……157
第五节 音乐占卜……160
一、军事乐占……160
二、察情乐占……162
三、伦理乐占……164

四、姓氏乐占……165
第六节　纳音五行学说……168
一、纳音五行的理论基础……168
二、纳音五行的传承考辨……170
（一）纳音五行的宗师传承考辨……170
（二）纳音五行的文献传承考辨……173
1.《管子·五行篇》中的纳音五行……173
2.睡虎地秦简和银雀山汉简里面的纳音五行……174
3.唐五代时期敦煌文书所记载的纳音五行……175
4.陶宗仪《南村輟耕录》所记载的元代纳音五行……180
5.其它书目中的纳音五行……182
6.结语……182
三、纳音五行的探索……184
（一）纳音五行和纳甲的关系……184
（二）以干支解读纳音五行的理论……187
（三）以数字解读纳音五行的理论……191
（四）纳音五行原理臆测……194
四、纳音五行的影响和使用……201
（一）纳音五行与婚姻……201
（二）纳音五行与择日……202
（三）历史上相关纳音五行事例的分析……204
第七章　结语……206
附录一　先秦时期乐与农事关系的探讨……208
附录二　先秦时期乐曲一览表……215
附录三　先秦时期乐师一览表……255

参考文献 273

致谢 278

个人简历 在学期间发表的学术论文与研究成果 279

第一章 绪 论

第一节 选题意义

先秦时期的乐文化主要是指在中国古代文明形成和发展的过程中该阶段乐器、乐舞、用乐制度以及各种音乐思想所反映的这一时期音乐发展的总体现象。由史学的阶段划分方法可知先秦时期的乐文化在时间概念上是一个比较宽广的阶段——从春秋战国向上追溯，历经夏商周，一直到早期的原始社会时期。本文选择把先秦时期的乐文化作为研究对象，主要基于以下原因：

首先，一些学者往往把中国古代社会描述为礼乐昌盛的文明社会，乐和礼在中国古代是国家建设之中不可或缺的组成部分。而先秦时期作为这种文明发展的早期阶段，乐文化与礼文化的结合在此肯定会经历一个由简单到复杂、由零散到制度之间的转变。所以对先秦时期的乐文化展开系统的研究和考辨对于研究礼乐文明的发展和形成过程有着直接的认知帮助。

其次，中国古代社会的发展有着自己较为独特的发展轨迹——受儒家文明的影响。而春秋战国时期恰好是儒家文明不断膨胀的时期，所以先秦时期乐文化的发展也不可避免地会受到这方面的影响 。所以展开对受到儒家文化影响的乐文化进行研究无疑会对了解儒家文化与乐文化的关系有一定的认知帮助。

再者，先秦时期是一个卜筮氛围浓厚的时代，商周时期的甲骨文卜辞、西周之后《周易》的逐渐成书、战国阴阳五行的流行以及近代发现的《马王堆帛书》、《睡虎地秦简》里面的《日书》等显示了先秦时期巫术和卜筮的浓厚气氛。在这一时期发展的乐文化不可避免地会受到这些思想的影响，所以展开对音乐方术的研究无论是对于整个方术文化的认识还是对于音乐发展过程中方术化的认识都有着深刻意义。

最后，在反映先秦乐文化的著作中，无论是正史如《史记》、《汉书》还是后代的典章制度文献如《通典》、《通志》以及相关的音乐作品文献如蔡邕之《琴操》、陈旸之《乐书》、沈德潜之《古诗源》以及最近时人编纂收录先秦诗歌乐曲的文献如逯钦立辑校的《先秦汉魏晋南北朝诗》等诸多著作，皆没有对先秦时期的乐曲、乐师作全面而系统的梳理，对它们的数量和名称仅仅有一种模糊

性的认识而缺乏汇总归类。所以，研究先秦的乐文化尤其是对乐师、乐曲的名称和种类做一汇总更是显得比较迫切。

从以上角度上看，研究先秦时期的乐文化，对于认识中国文化中礼乐文明的发展、音乐与儒家的关系以及音乐与方术的结合影响都有着一定的帮助。

第二节 研究综述

一、前人研究成果的概况

（一）古代学者的研究概况

对于先秦时期的乐文化研究从广义上说早在古典典籍的形成的先秦时代就已经露其端倪。因为从那个时代开始就陆陆续续地出现了一些零散的关于讨论或者记述音乐文化的作品。如《诗经》三百篇的“雅颂各得其所”、《楚辞》对南方诗歌的荟萃、《礼记·乐记》中的音乐理论、《左传》之中的论诗、诸子文集里面的乐事活动以及颇为流行于战国时期的“非乐”讨论等等。尤其是自汉以后所形成的二十四史里面几乎都有《乐志（书）》或者《礼乐志》，这些都是专门的章节来介绍一个时期或者它们之前的乐文化，其中尤以《史记·乐书》和《汉书·礼乐志》最为重要，前者以《礼记·乐记》为基础对先秦时期的音乐理论做了全面的概括，而后者则在论述汉代及其以前音乐的基础之上记载了当时的宫廷雅乐名称和乐曲内容。以上几部文献是研究先秦时期乐文化的珍贵材料和依据。

自汉代以后随着知识的普及和著作的积累，古人对先秦时期乐文化的研究成果也不断涌现，其主要反映在三个方面，即：音乐文献资料的整理、音乐理论的研究和散见于笔记文集里面对上古乐事的考证。

在音乐文献资料的整理方面，虽然绝大多数先贤们没有单独整理先秦时期的音乐资料，但是在他们所做的时间跨度比较大的著作中是不乏先秦时期乐文

化的资料的。如蔡邕所做的《琴操》[1]首述琴的形制、作用，然后为五十首琴曲作了题解并对每首作品的相关故事内容都作了介绍，虽然这些故事带有浓厚的民间传说的色彩，全书汇集的五十多首作品，绝大多数都是先秦时期的题材，只有少量几首是西汉时期的题材。朱长文所撰之六卷本《琴史》其前五卷为自尧至于宋之欧阳修、赵抃诸人之历代善琴者。陈暘所撰《乐书》凡二百卷，前百卷罗列《诗》、《书》、《礼》、《易》、《春秋》、《孟子》、《尔雅》中之乐事并一一为之解说。《通典·乐》、《通志·乐略》、《太平御览·乐》、《路史》等也有相当的章节论述了先秦时期的乐曲或者音乐理论。宋人郭茂倩的《乐府诗集》所收录的《舞曲歌词》部分也收录了先秦时期大量的诗歌。而清人沈德潜的《古诗源》其中的第一卷更是罗列了大量先秦时期的诗歌乐曲（当然其中有些应该是作者强为之划分，如把《尚书·尧典》里面的帝尧和诸位臣工的赞美之言命名为《尧戒》、《卿云歌》等等显得不类）。这些都为作先秦时期的乐文化研究提供了基础性质的材料支撑。

古人对音乐文化除了作文献的整理之外，还有相当一部分著作是关于音乐理论方面的。其中最具有代表性且时代最早的就是《礼记·乐记》，该书以儒家的立场系统地阐述了先秦时期儒家的音乐思想，这对于后文所作的《先秦时期音乐的儒家化》一章起着重要的理论支撑作用。此外《黄帝内经》里面对音乐与方术之间关系的论述，以及前文所言朱长文所撰之六卷本《琴史》末卷论述琴之音律、和声、言志等，都是一些重要的音乐理论总结。此外，陈旸的《乐书》、朱载堉的《律吕精义》、《律历融通》，江永的《律吕阐微》以及倪复的《钟律通考》，这五部著作对于阐述古代律吕知识的研究和考辨也是很剔透的。

最后在汗牛充栋似的笔记文集里面也有着或多或少地对音乐知识的考辨，其中很多都涉及到先秦时期的乐文化。如陶宗仪之《南村辍耕录》、洪迈之《容斋随笔》、王洙之《地理新书校正》等文献里面部分章节对纳音五行的论述；崔述的《崔东壁遗书》之《洙泗考信录》对孔子闻《韶》的考证；王应麟之《困学纪闻·卷五·乐》对《房中之乐》的论述等等，这些相关先秦时期的音乐知识考证也对于研究先秦时期的乐文化有着重要的作用。

---

[1] 按《琴史》言："桓谭、孔衍皆集《琴操》，及马融、蔡邕以大儒当时，特好斯艺。"故今人多有言孔衍作《琴操》者，然核之《魏书·孔衍传》亦不言孔衍之琴事。故不可凭《琴史》一言而定孔衍作《琴操》。今按《琴操》体例无什创作、内容平平，记录亦不甚繁芜，能文之士皆可修纂。恐是当时之人托名于蔡邕所作，或言孔衍者，亦是寄托名人以贾誉。

（二）近代以来学者的研究概况

1. 关于史前时期乐文化的研究

按照大多数音乐研究者的意见，史前时期的乐文化一般定义为夏代之前的乐文化。[①]叶伯和于 1922 年自己发行的《中国音乐史》是现今所能见到的最早的一部关于中国古代音乐的综合研究著作。作者分别以发明时代（黄帝以前）、进化时代（黄帝以后至周）、变迁时代（秦汉至于唐）和综合时代（自宋至于清代）四个时代的划分方法来论述中国古代音乐的发展。在乐器的发明时代章节作者分别对于史前时期的音乐起源、乐器起源和发展作了开山式的研究。[②]但是叶伯和认为古人把律吕、音节等关联到十二地支、十二月、五行、阴阳等方面是一种附会并且是与乐文化“毫不相干的”[③]，没有认识到音乐与方术之间的关系则显得颇为遗憾。

最近一个时期以来对史前时期乐文化的研究进展的比较充分。如许兆昌先生的《先秦乐文化考论》是本书重要的参考文献，该书第一章重点论述了这一时期乐文化的特点，通过对“樂”字的字形、字义等多方面的研究，认为古代

[①] 在音乐史的研究断代问题上周敏的《中国古代音乐史分期问题评述》（《中国音乐学》，1991年第1期），其认为：“古代音乐史分期家数虽多，然就体例略加归并，可汇为两大类：他律类——主要借助于其他史学分期法为古音史分期依据；自律类——以音乐发展的自身规律为古音史分期依据。”在他律的分期依据主要是包括朝代分期依据（按照夏商周、秦汉、魏晋等等）、社会分期法（原始社会、奴隶社会、封建社会等）；而自律类则是立足于音乐发展的本身，如叶伯和的《中国音乐史》以进化论为指导思想，进行时代区分—— 发明时代（黄帝以前）、 进化时代（黄帝以后到周）、 变迁时代（秦汉到唐）、融合时代（宋至现代）；郑觐文的《中国音乐史》则以“体格”为别而划为上古雅乐时期、三代颂乐时期、秦汉南朝清商时期、北朝胡乐时期、唐宋燕乐时期、金元宫调时期、近世九宫时期等几个部分；修海林的《古乐的沉浮》（山东文艺出版社，1989年版）则从自律出发根据不同的专题进行划分章节，时期的划分则隐含在各专题的论述中。如分为“原始舞乐”、“三代礼乐”、“先秦新声”、一直到“明清乐声”等等几个时期。

此外，如刘再生的《中国古代音乐史简述》（人民音乐出版社，1989年版）则是以上、中、下、三编分述上古（先秦）、中古（秦汉至随唐）、近古（宋至清）音乐，每一编亦是作具体时代之专题论述。杨荫浏早期著作《中国音乐史纲》依照音乐思想的变化将全部音乐史分成三期：上古期（远古至周末）、中古期（秦代至唐末）、近世期（五代至清末）。黄翔鹏的《论中国传统音乐的保存和发展》中的《中国古代音乐的三大历史阶段和共同的断层现象》（《中国音乐学》1987年第4期）也是把古音史分成三大时期即：远古期（以乐舞为特点）、中古期（特点是分纯发展——西周中期至五代）、近古期（特点是综合又分纯发展）。

[②] 叶伯和：《中国音乐史》，1922 年昌福公司印刷（中国音乐学院图书馆藏书影印本），第 9-14 页。

[③] 叶伯和：《中国音乐史》，第 57 页。

音乐与人的疾病之间有着密切的关系。[①]并且对这一时期历史上重要的有虞氏家族与音乐的关系作了比较详细的考察。夏野先生的《中国古代音乐史简编》在第一章对原始社会的乐舞作了细致的考察。[②]宋兆麟先生在《中国风俗通史·原始社会卷》[③]、孟慧英女士在《中国原始社会信仰研究》[④]等研究史前时期的专著中都涉及到对这一时期乐文化的研究。

此外，对史前时期的音乐考古研究也是这一时期的一个显著特点，如李树辉的《康家四门子岩画的创作者和创作年代》[⑤]，杨惠福、徐栋的《嘉峪关黑山岩画中的塔形图及其相关问题》[⑥]，以及青海省文物管理处考古队的《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》[⑦]和丘振声的《壮族图腾考》[⑧]等众多的著作皆分析了这一时期的岩画、出土的舞蹈器物等。尤其是李纯一的《中国上古出土乐器综论》和《先秦音乐史》[⑨]这两部专著对史前时期的音乐考古作了详细的汇总和考证。

2. 关于夏商时期的乐文化研究

对夏商时期乐器种类作最早的梳理者仍然是叶伯和，他在《中国音乐史》中对这一时期的一些乐器作了简单的概括。晁福林先生在其《夏商西周的社会变迁》一书第二章分别对夏朝和商朝作了概述，其中都涉及到对这两个时代乐文化的描述。此外随着甲骨文等古文字的释读，通过分析古文字来研究乐器的形状以及功能的著作也不断涌现，如裘锡圭先生在《甲骨文中的几种乐器名称——释庸豊鞀》一文通过对甲骨文的释读，进而分析出商代的诸多乐器的名称。[⑩]而唐健垣先生则对甲骨文里面所反映的鼓、埙、庸等几种乐器进行字形和文义上的考辨。[11]郭沫若先生更是在其《甲骨文字研究·释龢言》一文里面对“龢”（郭认为是笙）、“言”（郭认为是笛子）两种商代乐器作了详细的考察。而陈致先生对甲骨文里面的“玉”、“凡”、“奏”等字体也从乐器的角度对其考察。[12]李

[①] 许兆昌：《先秦乐文化考论》，黑龙江人民出版社，2010年版，第15页。
[②] 夏野：《中国古代音乐史简编》，上海音乐出版社，1991年版。
[③] 宋兆麟：《中国风俗通史·原始社会卷》，上海文艺出版社，2006年版。
[④] 孟慧英：《中国原始社会信仰研究》，中国社会科学出版社，2010年版。
[⑤] 李树辉：《康家四门子岩画的创作者和创作年代》，《西北民族大学学报》，2013年第4期。
[⑥] 杨惠福、徐栋：《嘉峪关黑山岩画中的塔形图及其相关问题》，《考古与文物》，2009年第4期。
[⑦] 青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》，1978年第2期。
[⑧] 丘振声：《壮族图腾考》，广西教育出版社，1996年版。
[⑨] 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社，1996年版；李纯一：《先秦音乐史》，人民音乐出版社，2005年版。
[⑩] 裘锡圭：《甲骨文中的几种乐器名称——释庸豊鞀》，《中华文史论丛》，1980年第14期。
[11] 唐健垣：《商代乐器》，《亚洲音乐》，1983年第14期。
[12] 陈致：《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》，第29-31页、第211-216页。

无未先生在《商代朝聘及相关问题》[①]、郭旭东先生在《甲骨文所见商代的朝覲礼仪》[②]的等相关论文皆分析了商代王室在朝覲礼仪中的迎入、助祭、赐命、宴飨等内容，这也有助于笔者对商代朝会等方面的乐事文化进行研究。业师朱彦民先生在《从甲骨文“舞”字看“葛天氏之乐”》一文中以葛天氏之乐为中心，重点论述了甲骨文里面的“舞”字，详细地分析了商人乐舞在祭祀和娱乐方面的作用，并对先秦时期乐舞的继承性和发展性作了分析和比较。[③]

宋镇豪先生在《中国风俗通史·夏商卷》、《商代社会生活与礼俗》等著作里面对夏商时期的乐文化如乐器、乐舞以及诸多生活方面的乐事进行了高度性的概括和总结。[④]

3. 关于西周以后乐与礼结合状况的研究

在西周以后诸多的礼仪活动之中，乐是一个不可缺少的部分，因为乐常常伴随着礼而存在。如《周礼·春官·大司徒》明言：“以礼乐合天地之化，百物之产，以事鬼神，以谐万民，以致百物。”《论语·先进篇》亦言：“先进于礼乐，野人也；后进于礼乐，君子也。”尤其是伴随着周公“制礼作乐”的传说，礼与乐在这一时期开始紧密的结合，所以中国古代的另一个称谓“礼乐文明”也因此产生。现今学者研究西周以后社会文化，“礼乐”是不可避免的主体，所以单看他们的著作名称就能深刻地体会到这一点，如杨华《先秦礼乐文化》、杨向奎之《宗周社会与礼乐文明》、沈文倬之《宗周礼乐文明考论》等等这些以“礼乐”作主题的著作，皆可以窥探西周以后乐与礼关系之密切。

对西周以后礼乐结合问题的研究成果最为显著的是王国维，其在《观堂集林》第一册之《释乐次》章节中对西周以后的乡饮酒礼、射礼等嘉礼的用乐情况进行了详细的考证，并制作了《天子诸侯大夫士用乐表》，还对《大武》、《勺舞》、《象舞》进行了考辨。[⑤]许兆昌在其《先秦乐文化考论》的第五章“乐舞与周代的礼制生活”章节主要探讨了当时礼乐的结合情况以及乐舞对早期国家政治的影响。杨向奎之《宗周社会与礼乐文明》在下卷第一章对西周以后的冠礼、婚礼以及军礼的用乐作了详细的介绍（但是没有对吉礼、凶礼、宾礼进行介绍）。

[①] 李无未：《商代朝聘及相关问题》，《社会科学战线》，2000年第1期。
[②] 郭旭东：《甲骨文所见商代的朝覲礼仪》，《陕西师范大学学报》，2011年5月。
[③] 朱彦民：《从甲骨文“舞”字看“葛天氏之乐”》，《殷都学刊》，2014年第1期。此外，关于葛天氏之乐文化河南长葛市曾专门举办座谈会议，并出版了《葛天氏与上古文明》（河南人民出版社，2013年版）、《乐舞始祖葛天氏》（河南大学出版社，2012年版）等学者研究的著作文集。
[④] 宋镇豪：《中国风俗通史·夏商卷》，上海文艺出版社，2011年版；宋镇豪：《商代社会生活与礼俗》，中国社会科学出版社，2010年版。
[⑤] 王国维：《观堂集林》第一册，中华书局，1961年版，第103-125页。

杨华之《先秦礼乐文化》在第二、三、四、五章重点介绍了西周以后礼与乐器的结合状况，尤其是第四章分别对钟乐、鼓乐、磬乐与礼的结合进行了详细的论述。[1] 夏野先生的《中国古代音乐史简编》在第二章则以西周以后的音乐为重点，考察了这一时期礼乐的结合、宫廷乐和民间音乐以及乐器的发展情况。[2] 蒋孔阳先生在《先秦音乐美学思想论稿》对先秦时期的礼乐制度以及诸子的音乐思想进行了分析，以上都是近代而来研究西周以后礼乐结合成就比较突出的佳作。

4. 关于儒家与音乐的关系和影响的研究

在春秋战国时期，儒家文化经孔孟荀三人的创造和发扬，逐步成为了当时社会的主流思想之一，以至于出现“非儒即墨”、“世之显学儒墨也”这种儒家思想占据社会意识形态主要部分的局面。在这种背景下，儒家思想对当时社会的各个方面都产生了关联的效应，而乐文化的发展也不可不免地受到儒家思想影响。

如王国维的《观堂集林》之《汉以后所传周乐考》梳理了西周雅乐在历史上的流变问题，其中就涉及到对儒家与雅乐关系的分析。杨华的《先秦礼乐文化》之第八章则重点讲述了诸子对礼乐的观点，尤其是其中关于乐的观点，对于研究这一时期的音乐的时代特征以及儒家对乐文化的改造有着重要的借鉴意义。杨向奎之《宗周社会与礼乐文明》下卷第三章“孔子对礼乐的加工与改造”可以说是作者对春秋战国时期乐的儒家化的深刻认识，尤其是作者写道：“孔子开始，丰富了社会中的礼乐内容，礼乐不再是苦涩的行为标准，它是人的文饰，也是导引人生走向境界的桥梁。可以说构成西周、春秋间的礼乐文明离不开周公和孔子的思想行为。”[3]这是对春秋时期儒家对音乐改造的深刻认识。彭林先生的《中国古代礼仪文明》第五章对于音乐中的儒家文化也作了简明的论述。[4] 李纯一之《先秦音乐史》第五章的重要部分就是对雅乐衰败的探讨，在“音乐思想”小结里面也着重论述了儒家的音乐思想。这一时期关于音乐与儒家关系的著作之中，最为突出的是祁海文先生的《儒家乐教论》，全书的第五、六、七、八、九等五个章节分别对早期儒家音乐思想的发展状况（分别对以孔子、郭店楚简、孟子等相关的音乐思想展开）、儒家乐教的批判思潮（主要是诸子对儒家

---

[1] 杨华：《先秦礼乐文化》，湖北教育出版社，1996 年版。
[2] 夏野：《中国古代音乐史简编》，上海音乐出版社，1991 年版。
[3] 杨向奎：《宗周社会与礼乐文明》，人民教育出版社，1992 年版，第 375 页。
[4] 彭林：《中古古代礼仪文明》，中华书局，2013 年版，第 53-67 页。

倡导的音乐理念的批判认识)、荀子的乐教理论以及以两个章节的篇幅对《礼记·乐记》所论述的儒家乐教思想展开论述,全书比较全面地介绍了这一时期儒家思想对乐文化的改造。[①]

在春秋战国时期,“新声”是一个十分突出的问题,儒家对待“新声”的态度也是这一时期儒家音乐思想的一个主要方面。如杨华之《先秦礼乐文化》第七章考证了“礼崩乐坏”的问题,实际上就包含了春秋战国时期儒家对待“新声”问题的阐述。陈致先生的《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》一书重点对先秦时期的音乐流变作了详细的考辨,进而得出先秦时期的音乐呈现三个时代的变迁,在论述第三次是在春秋战国中晚期的时候,认为:“随着周室的衰微,晚商的余韵、各诸侯国的民间俗乐以及四夷之乐渐渐取代‘雅’乐,形成所谓的‘新声’”,[②]但是作者认为“新声”是“晚商余韵”则有过于夸大商人的疆域以及文化影响之嫌疑。此外,也没有从社会文化进步、儒家的影响等因素考虑“新声”的问题。

5. 关于音乐与方术的研究

方术在先秦时期是一个重要的学术理论,其对社会生活的各个方面都产生了或多或少的影响,作为先秦时期社会生活中重要组成部分的乐文化也不可避免地受到这一方面的影响。

胡厚宣在其《甲骨文四方风名考》、《甲骨文四方风名考证补考》、《释殷代求年于四方河四方风的祭祀》[③],以及冯时之《殷卜辞四方风研究》[④]等文章论述了古代音乐和风气学说的关系,这对于研究早期音乐和方术的关系是很有帮助的。蒋孔阳在《先秦音乐美学思想论稿》一文中花费了大量的章节讲述了春秋时期阴阳五行与音乐的关系[⑤],这种研究是近来比较少见的音乐和方术结合的研究成果之一。许兆昌在其《先秦乐文化考论》第二章使用了大量的篇幅论证了乐与巫术的关系,包括对乐与季节、日月食、土壤巫术、风气等关系作了详细的考辨。

[①] 祁海文:《儒家乐教论》,河南人民出版社,2004 年版。
[②] 陈致:《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》,上海古籍出版社,2009 年版,第 4-6 页。
[③] 胡厚宣:《甲骨文四方风名考》见《责善半月刊》,第二卷第十九期,1941 年版;《甲骨文四方风名考证补考》,《甲骨学商史论丛》第一卷,齐鲁大学,1944 年,第 265-276 页;《释殷代求年于四方河四方风的祭祀》,(复旦大学学报),1956 年第 1 期,第 49-86 页。
[④] 冯时:《殷卜辞四方风研究》,《考古学报》,1994 年第 2 期,131-154 页。
[⑤] 蒋孔阳:《先秦音乐美学思想论稿》,人民文学出版社,2006 年版。

在先秦时期方术与音乐的结合中有一种最为重要的“纳音五行”理论。对其研究的逐步展开得益于八九十年代而来的考古学发展。尤其是随着《睡虎地秦墓竹简》、《银雀山汉墓竹简》的发现和释读，其中的《日书》作品都涉及到干支的生克问题，对这些《日书》所出现的三个地支一组的三合局现象，饶宗颐先生对其做出较为详细的考释，并认为其是早期的纳音学说体现。[1]而刘乐贤先生在其《五行三合局与纳音说——读饶宗颐先生<秦简中的五行说与纳音说>》，受饶宗颐先生的启发通过对《淮南子·天文训》与《天水放马滩秦简·日书》相关部分对比，还原了《天水放马滩秦简·日书》中的纳音理论[2]。郝春文在《<六十甲子纳音>及同类文书的释文、说明和校记》[3]、刘永民的《敦煌本<六十甲子历>与道教》[4]、黄正建的《敦煌占卜文书与唐五代占卜研究》[5]等著作分析了敦煌文书里面的纳音资料，这无疑对于研究纳音理论的历史流变提供了材料依据。张荣明先生的《方术与中国传统文化》[6]、台湾学者陈立夫主编的《易学应用之研究》之《纳音五行·十二律的由来》都对纳音理论的来源作了探讨，张先生认为纳音是纳甲学说的发展而陈先生则认为“纳音五行源于《易》学，属于音律部分。”[7]唐继凯先生在《纳音原理初探》一文中初步分析了纳音的理论，认为纳音学说是古代律吕知识的延伸。[8]而朱文光的《易经象数的理论与应用》则对于纳音五行的数字原理和干支原理进行了详细的解释。[9]这一时期对纳音五行贡献最为突出者为黄大同先生于《文化艺术研究》发表的《“六十甲子纳音”研究》从干支、律吕、阴阳等诸多发面洋洋洒洒一万多字详细地阐述了纳音五行这一理论。[10]

6. 关于乐师、乐曲等音乐史料的汇总研究

虽然早在二十年叶伯和就在《中国音乐史》里面对先秦时期的乐师和乐曲进行了考证，但是其不够完善（罗列乐师、乐曲仅仅五十余）。吉联抗先生编纂

[1] 饶宗颐：《秦简中的五行说与纳音说》，《古文字研究》，第十四辑，第 263 页。
[2] 刘乐贤：《五行三合局与纳音说——读饶宗颐先生<秦简中的五行说与纳音说>》，《江汉考古》，1992 年第 1 期。
[3] 郝春文：《<六十甲子纳音>及同类文书的释文、说明和校记》，《敦煌学辑刊》，2011 年第 4 期。
[4] 刘永民：《敦煌本<六十甲子历>与道教》，《敦煌学辑刊》，2007 年第 3 期。
[5] 黄正建：《敦煌占卜文书与唐五代占卜研究》，学苑出版社，2001 年版，第 94 页。
[6] 张荣明：《方术与中国传统文化》，学林出版社，2000 年版，第 15-16 页。
[7] 陈立夫主编：《易学应用之研究·第二辑》，（台湾）中华书局，1982年版，第524页。
[8] 唐继凯：《纳音原理初探》，《黄钟》（武汉音乐学院学报），2004 年第 2 期。
[9] 朱文光：《易经象数的理论与应用》，（台湾）老古文化事业公司，1985 年版，第 49 页。
[10] 黄大同：《“六十甲子纳音”研究》，《文化艺术研究》，2009 年第 4 期。

的《春秋战国音乐史料》、《吕氏春秋中的音乐史料》[1]对春秋战国时期的音乐史料进行详细的梳理，为后人研究先秦乐文化提供了资料之便利。蔡仲德先生的《中国音乐美学史》、《中国音乐美学史料注译》[2]也对先秦时期的音乐史料进行了梳理和分析。钟琛先生的《先秦两汉及魏晋南北朝音乐传播概论》分别对史前的音乐传播、商及西周的音乐传播和春秋战国时期的音乐传播作了详细的资料梳理。[3]此外，孙景琛的《中国舞蹈史》、王克芬的《中国舞蹈史》也对先秦时期的乐舞进行了概括。

二、研究成果中存在的不足

通过综述以上相关先秦时期乐文化的研究成果，不难发现近现代而来学人们在这方面作了大量的工作，也取得了相应的成果。但是，金无足赤，在这些成果之中或多或少地存在着某些方面的缺陷或者不足。

如在对史前时期的乐文化研究中，对于史前时期乐文化的发展特点和有虞氏家族乐文化衰败对后世的影响这两个方面的研究还不够完善。关于夏商时期乐文化的研究，裘锡圭、宋镇豪等学者对这一时期的乐器、乐舞考辨有着突出的贡献，但是对于夏商时期生活中的乐事活动显然没有进行汇总归类，也没有进一步和西周以后的礼乐文化相互比较。关于西周以后礼乐结合的研究之中，大多数学人都是出于研究礼而附带对乐的研究，即便有些著作专门写到某些礼仪之用乐，但是又不是很全面，如杨向奎之《宗周社会与礼乐文明》就没有对吉礼、凶礼、宾礼用乐的情况进行介绍，这对于展示乐与礼的结合是难以表现出来的。在儒家对音乐的改造方面的研究中，如对于儒家和当时“新声”的关系论述的也不是很充分，大多数学者都是立足于儒家对新声的批判而没有注意对其改造的举措。对于孔子闻《韶》、《房中之乐》存在的争论也比较多，这些都有待进一步研究。在对战国以后音乐发展的重要成分“纳音五行”的研究更显得比较薄弱，例如对“纳音五行”的文献疏证没有展开，没有用历史流变的方法对其展开研究，也没有对于长期争论的“干支理论”和“数字理论”进行考辨。

[1] 吉联抗：《春秋战国音乐史料》，上海文艺出版社，1980年版；《吕氏春秋中的音乐史料》，上海文艺出版社，1963年版。
[2] 蔡仲德：《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，2003年版；《中国音乐美学史料注译》，人民音乐出版社，1990年版。
[3] 钟琛：《先秦两汉及魏晋南北朝音乐传播概论》，电子科技大学出版社，2010年版。

此外在音乐资料汇总方面，以吉联抗先生编纂的《春秋战国音乐史料》、《吕氏春秋中的音乐史料》为代表的著作仅仅初步整合了春秋战国时期的音乐史料，但是很明显没有对史前时期以及夏商的音乐知识进行梳理，并且作者对春秋战国时期的音乐史料梳理的也不是很完善，对诸子之中唯有《吕氏春秋》分析的很透彻而对《韩非子》、《列子》等文献的乐事活动写的就比较少，对于乐师、乐曲的统计一直没有展开。并且其中所汇集的乐舞多是一些常见的且有名的舞曲如《韶》、《大夏》等六代之乐的汇集，没有对先秦时期的整个文献中的乐曲、乐师进行汇总。

第三节 本文的研究方法与主旨

一、本文研究的方法

本文的研究是在前人与时贤所做工作的基础上进行的。研究先秦时期的乐文化，主要依据的仍然是传统的文献资料，如十三经、诸子文集、前四史等文献之中关于音乐的论述。此外毛亨、郑玄、杜预等人以及清人对先秦典籍的注解也是可资参考的宝贵资料。而对现代人类学、哲学与宗教学等理论的运用，使研究有了坚实的理论基础。此外，文字学、音乐考古等不同学科的资料与研究方法，可以使研究结果更加准确、科学。总之，本文尽可能运用各学科相关资料，力图全方位、多角度对先秦时期的乐文化发展中的若干疑难问题进行深入的考辩，以期对先秦时期的乐文化研究做出微薄之力。

二、本文研究的主旨

本论文共分七章，第一章绪论主要包括本文的学术意义，旧有成果述评，本文的理论基础、文章主旨与主要研究方法、研究内容等。第二至七章为论文的主体，分别从不同的角度讨论整个先秦时期乐文化的发展特点和影响。第二章主要讨论了史前时期的乐文化。该章节主要论述了两个问题，即史前时期乐文化的特点和有虞氏的乐文化状况。在史前时期乐文化的特点小节中对这一时期音乐的群体性、巫术性、区域性以及乐器在肇始阶段所形成的稳定性这几个

方面展开论述，初步总结和归纳了这一时期的乐文化发展特点，也初步论述了其对后世乐文化发展的影响。在第二小节以有虞氏家族为中心，在考辨了整个有虞家族的人物之后，针对该家族相关人物和音乐之间的关系一一分析，在突出和明了有虞氏的乐文化盛况时也总结了其对后世的影响。第三章主要是归纳和总结夏商时期的乐器、乐舞文化知识，并分析当时社会活动中的乐事情况。第四章主要讨论了西周以后乐与五礼的结合，这是有鉴于历代正史多把礼和乐分开来描述的不足而进行结合的考证。该章节是在按照传统的五礼分类（吉、凶、军、宾、嘉）的基础之上，在对五礼归纳的同时，一一考辨它们与音乐结合的种种特点或者方式，以便学人对礼乐的结合有较为全面的了解。第五章讨论的春秋战国时期音乐的儒家化。首先分析了这一时期音乐发展的特点，指出了儒家化这一主旋律。其次以孔子闻《韶》作为出发点，对孔子的音乐思想进行归纳，初步论述了儒家音乐发展的特点，进而又对思孟学派、荀子等儒家代表人物的音乐思想做出了分析，最后得出这一时期音乐儒家化的主要内容——亦即对“新声”的改造——也就是对“新声”的正名、雅化等主要方式，并以房中之乐为例来分析这一时期音乐儒家化的情况。第六章是本文的重点部分，对战国以后音乐和方术的关系进行了考辨，分析了音乐与阴阳、五行、《周易》等当时主流方术思想的结合，以“纳音五行”为重点探讨了这一时期方术音乐的发展情况。附录第一部分之先秦的农事音乐，其主要是立足于中国古代农业文明的基础之上分析音乐和农事的关系，第二、三部分是以表格的形式汇总先秦时期乐曲和乐师的状况，以便对这一时期的音乐状况有着“量”的方面认识。

三、专有名词解释

（一）乐文化

文化，从最广泛的意义上理解指的是人类在社会实践过程中物质和精神生产的能力，以及所创造的物质财富和精神财富总和。而乐文化则是众多文化现象中的一种形式，它包括乐器、乐舞、音乐理论以及生活中的乐事活动等诸多方面。

本文即是立足于先秦时期乐文化的知识而展开论述，如先秦时期的乐器状况、乐舞状况、乐与礼的结合状况、不同时段乐文化发展的特点、乐与儒家的关系以及音乐与方术的关系等诸多方面。

（二）乐的儒家化

儒家化，主要是指春秋战国及其以后儒家对中国传统文化的影响和改造，它涉及到宗教、政治、法律、艺术、礼仪等中国文化的诸多方面。对这些方面儒家学者往往用儒家的思想对其改造或者重新解释，进而使得其发展符合儒家的理念要求。

在春秋战国时期，由于社会的发展，乐文化也表现出了不同于以往的形式，如“新声”的出现、雅乐的衰落等等。面对这些问题，儒家学者对乐文化按照自己的学术观念出发，对其做出了新的解释或者改造，以期使得乐文化的发展符合自己的学术观念，进而传播自家的学术理论。由于儒家学者在这一时期对音乐的解释或者改造特别突出，使得音乐的发展更多地融入了儒家思想观念，最终而完成了乐文化的儒家化。

（三）方术

方术，在先秦时期本指道术，如《庄子·天下》：“天下之治方术者多矣。”成玄英疏曰:“方,道也。自轩顼已下,迄于尧舜,治道艺术方法甚多。”后来泛称方士所施诸术，如《后汉书·方术传》罗列了风角、遁甲、七政、元气、六日七分、逢占、日者、挺专、须臾、孤虚之术,及望云省气、推处祥妖等等内容。

方术是中国古代社会一项重要的文化因素，它对人们的价值观、世界观都产生了一定的影响。尤其是在先秦时期，方术文化的影响几乎无处不在，而广泛存在的乐文化在发展中也不可避免地受到方术的影响，使得乐文化增添了方术的因素，出现了与阴阳、五行等理论结合的乐占文化。

（四）纳音五行

在先秦时期随着中国音乐理论的发展，律吕知识的不断丰富，在音乐与方术的结合下逐步发展出了纳音五行这一理论。纳音五行主要是六十干支与五行的结合进而来代表或者暗指与其形态对应但是没有出现的十二律吕与五音的一种乐占理论学说。它在先秦及其之后的历史发展中被广泛地用在择日、婚姻、算命等活动中，是古代一种比较复杂且使用频繁的乐占理论。

由于历史的发展，纳音五行的具体内容也不断变化，从先秦时期的文献如《管子·五行篇》，到秦汉文献放马滩秦简和银雀山汉简，再到隋唐的敦煌文献和元明清的文史笔记的记载，其表现的又不尽一致。关于纳音五行的原理，古

人常常用纳甲、干支的生克、数字五行属性等理论去解释。但是这些理论大多是建立在对纳音五行规律性的总结之上的认识，没有客观地从根本上诠释纳音五行。

第二章　史前时期乐文化的起源

史前时期，笔者在这里主要是指夏商之前的原始社会时期，也就是传说中的三皇五帝时期，它是整个中国思想和文化的滥觞时期。作为中国文化构成要素之一的音乐也是在这一时期逐步形成并发展起来的。这一时期的乐文化由于属于人类文明的肇始阶段，故而其有着鲜明的时代特征诸如群体性、巫术性以及由于上古人类活动的范围较小所造成的区域性。在史前社会晚期，随着文明社会的发展，这一时期出现了众多的家族部落，其中有虞氏这一家族部落最为突出。在文献记载中该家族有着较为完整的谱系，并且也有着丰富的音乐文化。

第一节　史前时期乐文化的特点

一、群体性

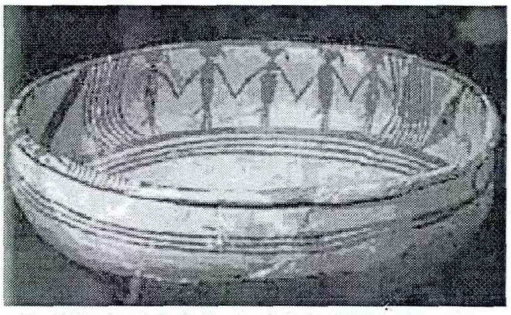
群体性是史前时期中国乐文化发展过程中一个最为显著的特性，它的表现就是无论是乐事的表演、欣赏或者创作等诸多方面都是群体的参与而非为专业的乐师所把持。这个原因一方面是当时的音乐水平层次低下以及乐器使用的简单（在出土的遗址中可以看到乐器多是以埙、鼓、磬等敲击乐器为主，而这些乐器的使用相对编钟、琴瑟等要简单），参与者无需专业的音乐知识，这样就使的广大的氏族群众有能力参与到各种乐事活动中去；此外，这一时期尚未产生严格的等级制度，广大的氏族成员地位不至于像三代及其以后那样悬殊，故而氏族成员有着较多的活动权力和自由，可以在大部分场合有机会参与乐事活动，这样就形成了上古时期音乐的群体性这一特征。

史前时期音乐的群体性特征在一些考古发现的岩石画像中有着鲜明的体现，如康家石门子舞蹈岩画发现于新疆呼图壁，画面内容是众多氏族成员在一起舞蹈，反映了古人“为表达繁殖传衍而组成的矩形祭祀乐舞活动的场景，体现了一种生殖崇拜的观念。舞蹈者排列有序，具有强烈的节奏感，观者可在有规律的摆动节奏之中，感受到无声的音乐。”[①]黑山列舞岩画发现于甘肃河西走

[①] 李树辉：《康家四门子岩画的创作者和创作年代》，《西北民族大学学报》，2013 年第 4 期。

廊嘉峪关市北黑山峡谷中，此幅画刻在距地面高 0.98 米长的一块不规则岩石上。石面坐东北朝西南，略呈长方形，长约 2.8、宽 1.03 米。其描绘的场面非常宏大，有人物图像近三十人。据专家考证："岩画的时代上限约在新石器时代晚期，下限延续至隋唐，是早期游牧民族留下的遗迹，当与在甘肃境内生活过的匈奴、羌、月氏、乌孙等少数民族有关，是各个民族在不同时期创造的原始艺术。"[①]在中国南方地区一些史前时期的岩石画像也是如此，如丘振声在《壮族图腾考》中指出："左江崖壁画可辨认的人像约有 4500 个，他们的造型一律是双手屈肘叉开上举，双脚撑开半蹲，呈上举状。"[②]孟慧英女士援引一些研究者的话，认为"左江崖壁画的人物都是'舞人'，由这些'舞人'所构成的场面就是先民祭祀礼仪的舞蹈，大多数是群众舞蹈。"[③]

此外在一些出土文物的舞蹈图像中也可以看到这一特点，如 1978 年在青海大通县上孙家寨出土的新石器时代的彩陶盆："盆壁画面有舞蹈图，由五人一组，连臂而舞，三组十五人组成的舞蹈队。其形象生动，动作整齐，是一种祭祀性的集体舞。"[④]1995 年在青海省同德县宗日遗址第 157 号墓也出土 1 件舞蹈彩陶盆，内有两组舞蹈图，一组 11 人，一组 13 人，头腹皆为球状，手拉手，下肢绘成直线，其中"人像以剪影手法表现，像是穿着宽松短裙手拉手整齐踏着舞步，生动传神。"[⑤]这些图像所展示的舞蹈形式，据宋兆麟先生研究皆是上古时期的一种"环形集体舞"。[⑥]


青海大通县上孙家寨出土的新石器时代舞蹈彩陶盆

无论是上文所列举的岩画遗址还是地下出土文物，不难发现史前时期的乐文化最大的特征就是群众参与（或者称之为集体性）。并且当时的舞蹈不是单纯地为了观赏而是具有巫术、欢庆等综合性质的群众活动，其中没有专业的表演者，最多是在一些人（如巫师）的带领下而表演。在史前时期的乐事活动中由于群众的参与，使得音乐与现实生活的关系也紧密联系起来，例如按照古文献

① 杨惠福、徐栋：《嘉峪关黑山岩画中的塔形图及其相关问题》，《考古与文物》，2009 年第 4 期。
② 丘振声：《壮族图腾考》，广西教育出版社，1996 年版，第 73 页。
③ 孟慧英：《原始社会信仰研究》，中国社会科学出版社，2010 年版，第 29 页。
④ 青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》，1978 年第 2 期。
⑤ 宗日遗址发掘队：《青海宗日遗址有主要发现》，《中国文物报》，1998 年第 1 期。
⑥ 宋兆麟：《中国风俗通史·原始社会卷》，上海文艺出版社，2001 年版，第 515 页。

记载，一些乐器的产生是为了民众的生活质量改善而非少数权贵人物的享受而创造的。[①]此外很多乐器都是可以从农具中找到原型的[②]，这也客观上反映了乐器产生之初与广大群众生产劳作之间的密切关系。当然，在史前时期由于音乐的群体性特征，使得需要依靠广大群众为载体而传播的乐曲为了便于流传，其节奏犹如《盐铁论》所言大多是“乐而不转”，也就是说史前时期“声乐的旋律不强，而且歌词字句比较短，往往重复演奏。”[③]

二、巫术性

史前时期乐文化的另一个特点就是巫术色彩浓厚。巫术是人类社会中一种古老的文化现象，爱德华·泰勒在《原始文化》一书中对巫术有着详细的解说：“巫术是建立在联想之上而以人类的智慧为基础的一种能力，但是在相当大的程度上也是以人类的愚钝为基础的一种能力……人早在低级治理状态中就学会了在思想中把那些他发现的彼此间的实际联系的事物结合起来。但是，以后他就曲解了这种联系，得出了错误的结论：联想当然是以实际上的同样联系为前提的。以此为指导，他就力求用这种方法来发现、预言和引出事变。”[④]此外一些学者还认为巫术“具有早期宗教的色彩抑或是一种早期的宗教”。[⑤]巫术的产生时代是人类社会的早期阶段，与此同时，中国的乐文化也在这一时期逐步发展起来。如《世本》、《帝王世纪》、《吕氏春秋》皆有伏羲造乐、黄帝造乐等记载，近时期发掘的舞阳贾湖骨笛等乐器也验证了上述文献的记载，即在距今8000年之久的史前社会中乐就已经产生。作为史前时期文化的重要组成部分，巫术和音乐也势必会有所关联，当然从一些考古发掘中可以推测这种关联主要是巫术对音乐产生影响。

根据现在学者的研究，当时的音乐作为单纯娱乐的功能是次要的，其主要是巫术活动方面的用乐，并且当时的巫术活动“主要不是信仰使用而是将它应

---

① 如《吕氏春秋·古乐篇》言：昔阴康氏之始，阴多潜伏而湛积，水道壅塞，不行其原；民气郁阏而滞着，筋骨瑟缩不达。故作为舞以宣之。昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。

② 如唐兰先生在《古乐器小考》里面（《燕京学报，第14期》），认为乐器钲起源于农器之“定”，定为古代之“槈”异名。

③ 宋兆麟：《中古风俗通史·原始社会卷》，上海文艺出版社，2006年版，第502页。

④ （英）爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，上海文艺出版社，1992年版，121页。

⑤ 梁钊韬：《中国古代巫术》，中山大学出版社，1999年版，第12-26页；高藩国：《中国巫术史》，上海三联书店，1999年版，第3-20页。

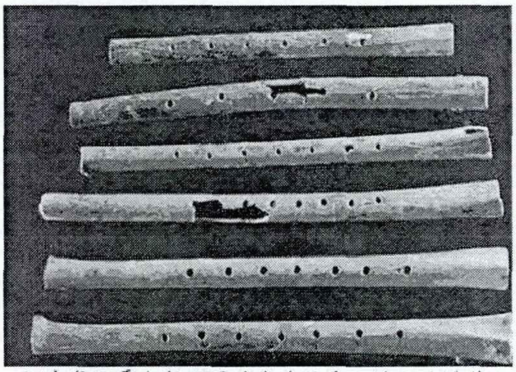
用于实际的生活之中”。[①]这样史前时期的音乐活动在带有巫术性的同时又有着实用性的特征，如降神、占卜等等，这在舞阳贾湖所出土的乐器中最为显著。如在舞阳贾湖出土的乐器文物中有一种龟铃（又称龟响乐器），这种乐器一般用小石子装在龟甲壳内摇动进而产生音响。所以一些学者认为“它的出现表明，古人以龟灵崇拜为特征的原始宗教萌生，因为龟铃是乐器和法器的结合。与之伴出的骨笛也有可能充当了通神的工具从而更具有法器的性质，由此可以推断，贾湖人已经形成了‘以乐通神’的思想观念。”[②]此外，传说中关于这一时期的乐曲也往往含有巫术的成份，如黄帝之乐《咸池》，据《汉书·天文志》、《白虎通》等可知“咸池”是天文中的星宿，据此也可以推测黄帝之乐应该和古人祭祀天文星宿有关。而《白虎通·礼乐篇》所引《乐元语》所阐述的四夷之乐认为：“东夷之乐曰《朝离》，万物微，离地而生，乐持矛舞，助生时也。南夷乐曰《南》，南，任也，任养万物，乐持羽舞，助时养也。西夷乐曰《味》。《味》，昧也，万物衰老，取晦昧之义也，乐持戟舞，助时杀也。北夷乐曰《禁》，言万物禁藏，乐持干舞，助时藏也。”把乐舞和四季的生、养、杀、藏对应起来也应该是史前时期巫术与音乐结合的一个表现。此外在属于史前时期的一些岩画如阴山岩画中，它们的主要目的是“表现众神灵像，而巫者则是在跳媚神、娱神之舞”。[③]

在史前时期的晚期，也就是传统文献所说的颛顼时代，由于生产力的发展，特权阶层开始出现，这时就需要把当时那种“夫人作享，家为巫史”和“民神同位”（《国语·楚语下》）的状态打破，集中神权和巫术的使用。于是就出现了颛顼的宗教改革——绝地天通，即“乃命南正重司天以属神，命火正黎司地以属民，使复旧常，无相侵渎。”这样原先的巫术文化转向了宗教文化，而音乐也由巫术的成份向宗教的成份转变。虽然这种宗教改革对人文、历史、制度等等产生巨大影响，但是其对乐文化方面的影响是有限的，因为巫术是一种文化状态，不可能因为颛顼的改革突然间从历史上消失。从一些文献上分析，这种巫术性特点一直持续到商代犹且未止，如《尚书·伊训》有“敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。”孔颖达疏言“巫以歌舞事神，故歌舞为巫觋之风俗也。”也就说说即便到了夏商时期，音乐尚体现着巫术的特征。

三、区域性

① 许兆昌：《先秦乐文化考论》，黑龙江人民出版社，2010年版，第71页。
② 夏静：《礼乐文化与中国文论早期形态研究》，中华书局，2007年版，第46页。
③ 孟慧英：《中国原始信仰研究》，中国社会科学出版社，2010年版，第27页。

在《礼记·王制》里面有一段文字比较生动地描绘了中国古代地域文化之间的差异："东方曰夷，被发文皮，有不火食者矣。南方曰蛮，雕题交趾，有不火食者矣。西方曰戎被发衣皮，有不粒食者矣。北方曰狄，衣羽毛穴居，有不粒食者矣。"尤其是在史前时期，由于人类以部族的形式过着群居生活，社会生活主要在部族内部展开，部族与部族之间多以敌对和竞争的关系为主。这样音乐的传播主要是在部族内部依靠内部人员的繁衍生息进行传播；此外，随着部族的迁徙，音乐也会被从一个地方带到另一个地方。但是，由于史前时期人们的活动范围有限，客观上也限制了音乐在地域方面的横向传播，转而主要成为部族内部的纵向传播。在这种状况下，一旦某个地区的族群发明或者创作了一种乐曲或乐器就不容易向外部传播；而另一些族群由于生产力或者创造力所限，音乐知识比较匮乏，但是囿于生活环境的封闭而难以接触到其他族群较为先进的音乐知识。这样随着时代的发展，就造成了不同地域内音乐发展的不平衡而形成地域之间的差异。


河南舞阳贾湖新石器时代遗址出土的七孔竹笛

音乐的区域特性在考古发掘所出土的乐器中体现的最为明显。现在所发现的最早乐器舞阳贾湖的骨笛，其时代距今约 8000 年之久[①]，此外河南汝州中山寨等遗址也发现骨笛，[②]而同时代的其它地区鲜有骨笛出土，除却自然腐蚀等原因，考虑到骨笛主要发现于晋豫一带，而埙也在这个地区被发现，因此可以说河南一带的乐文化发展水平在史前时期较其它地域高，是一个音乐的文化中心。因为"从骨笛的发现地可以知道，在史前时期，中原大地上的音乐发展是极不平衡的。七孔骨笛出现地的音乐水平较高，而其余地块则相对落后。"[③]

上文的骨笛乐器反映了史前时期中原地域音乐知识较其它地区为先进的区域特征。此外，通过分析不同乐器的出土地点，也可以看到不同区域内使用的乐器也有主次之分。如目前发现的先秦时期的琴乐器主要集中在南方，如在战国初期曾侯乙墓出土有十弦琴，湖北荆门郭店楚墓出土七弦琴，长沙马王堆汉

① 张居中主编：《舞阳贾湖》，科学出版社，1999 年版，第 43 页。
② 中国社会科学院考古研究所河南一队：《河南汝州中山寨遗址》，《考古学报》，1991 年第 1 期。
③ 钟琛：《先秦两汉及魏晋南北朝音乐传播概论》，电子科技大学出版社，2010 年版，第 32 页。

墓出土七弦琴等等。这说明史前时期南方的弦类乐器较北方发达，按照《琴论》所言“伏羲氏削桐为琴，面圆法天，底方象地，龙池八寸通八风，凤池四寸合四气。琴長三尺六寸，象三百六十日。”可知古人将琴之创作归于伏羲，而伏羲则是典型的南方族群的文化象征。

史前时期乐文化的区域性特征对乐文化的发展负面的影响就是对音乐传播的制约。因为史前时期在交通不便以及区域封闭性很强的环境下，“如果某种音乐只能被少数人所掌握，一旦这少数人因为某种原因远离了音乐传播的媒介，则这种音乐形式的传播便会从此中断，这种音乐形式便会如山中野花一般自生自灭，无人问津，消失在人类的历史长河中……。任何一种文明都是在强盛的民族中产生的，而弱小的民族，其文化和音乐也将会呈现式微之势。某个民族或者部族也许在某个历史时期十分强盛，创造出众多灿烂的文化，但后来呈现衰落之势，其文化也会一同衰落，甚至会消失。”[①]当然，区域性也不见得都是消极的，正是因为史前时期音乐的区域性才造成了战国及其以后中国乐文化的多元化，这也算是对中国文化的多元化作出了一份贡献。

四、乐器的稳定性

田边尚雄在《中国音乐史》一文中写道：“中国古代乐器，殆皆固定的，大规模者较多，如琴皆坐而弹之……虽有所谓埙之乐器，不以两手持之则易落，落则易碎，不能且行且吹。换言之，中国古代乐器为安定的，此因中国之土地在东方黄河及扬子江流域，为一安定之平野，汉人种自古入此平野作安定的国家，故非移动的。”[②]这一写照鲜明地指出了中国古代乐器的特点，亦即稳重、固定。按照田氏的理解这和中国的文明起源环境是相关的。反过来，这种乐器的特点又影响到中国思想文化的稳重和固定方向的发展。另外，古人往往对乐器表现的特别尊重，如把琴瑟、钟鼓等皆依托为上古帝王，而对其呵护倍加，这种现象表面上显示了古人对乐器的重视，但其根本原因则是由于中国之乐器皆容易破碎而不易保存，故而托之古代神圣帝王而加以重视而已。由于乐器这种稳重、固定的特点，使得古人往往以乐比德，进而影响到中国思想文化的发展也趋向于稳重和固定，或者趋向于保守。

[①] 钟琛：《先秦两汉及魏晋南北朝音乐传播概论》，第 19 页。
[②] 田边尚雄：《中国音乐史》，第 31 页，1937 年商务印书馆影印本。

乐器的稳定特征还使得中国在史前时期于音乐创造和发展过程中坚持较多的继承因素。如关于乐器的改善，据文献记载黄帝、神农、文王等人只是对琴的弦数进行损益，而对这些乐器的形状、演奏方法等没有大的更改。史前时期音乐继承因素中最明显的是关于古代帝王的乐曲名称，如关于令孔子三月不知肉味的《韶》乐，就是一个千百年间被古人不断继承的乐曲名称。因为据《吕氏春秋·古乐篇》记载《韶》乐为帝喾时之咸黑所创，舜时质又为之修作。至此之后《韶》便当作舜的代表乐而流传，其与黄帝之《云门》、《大卷》，《尧》之《大咸》，禹之《大夏》，商汤之《大濩》，周武王之《武》被并称为六代之乐。但据其它文献又有诸多《韶》乐：如《山海经·大荒西经》记载："开（启）上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，启焉得始歌《九招》。"据此，可知启所得之《韶》乐是来源自上天，而与舜却没有什么关系。据《吕氏春秋·古乐篇》记载商汤的乐是《濩》，而伊尹等人修《九招》，很明显在商汤时期《韶》和《濩》是两种不同的乐曲。但是在后世文献中《濩》却往往被称为《韶濩》(《左传·襄公二十九年》)，所以即便商汤真的从夏王朝那里得到一部《韶》乐，我们也很难说商汤之后所流传的《韶》究竟是舜之《韶》还是夏启从上天所得之《韶》，亦或《濩》乐之讹称。而周初，郑玄等人所说的周天子保存六代圣王之乐也有质疑的地方，据《荀子·儒效篇》记载："(周公)合天下，立声乐，于是《武》、《象》起而《韶》、《護》废矣！"可知《韶》乐在周初是一度被废除的。所以周之《韶》即便是商汤之《韶》期间也因王政改革而一度废除，其后又重新创造，这样其和先前的《韶》肯定是有差别的。这种现象应该就是史前时期中国乐器的稳定性所带来的影响，因为人们对乐器、乐曲都视为一种静态的事物，虽然历史在发展时代在变迁，可是在古人眼里乐曲是未曾改变的，就像孔子在齐国所观赏的《韶》乐，也许根本和舜没有任何关系，但孔子依然相信他是舜时期的音乐，并为之沉醉。

第二节　有虞氏之乐文化研究[①]

关于有虞氏的历史定位历来颇有争论，如童书业、杨向奎、王树明等学者多依据于《礼记·王制》[②]、《礼记·内则》[③]《礼记·明堂位》[④]等先秦文献中把有虞与夏商周并列称“四代”的叫法，认为有虞氏是一个“朝代”或者“王朝”[⑤]。但是司马迁在作《史记》的时候却是按照五帝、夏、商、周这样的顺序写作，没有把有虞氏视为一个朝代来描述。尤其是在近代的历史分期研究中，大多数学者也很少把有虞氏视为朝代或者王朝，如朱绍侯先生主编的《中国古代史》把夏商视为奴隶社会而把有虞氏视为原始社会[⑥]，而吕思勉先生则把夏商以前称作为“古代的开化”[⑦]，白寿彝先生在其《中国通史》第 3 卷《上古时代》中更是以部落、氏族的称谓描述有虞氏当时的时代特点，并认为其是神话和传说。[⑧]尤其是国外的一些学者，习惯出于文字、出土实物等资料为依据去判断历史，所以他们不但对缺少实物依据的有虞氏王朝的说法采取否定的态度，即便是我们现在所认可的夏代也是采取否定的态度。[⑨]

鉴于以上诸多学者的研究，本人认为在缺乏实物等考古资料的现状下，仅仅依靠一些文献如《礼记》之类的书籍记载而断定有虞氏为一个朝代显得过于

[①] 关于有虞氏的乐文化研究，许兆昌先生在《先秦乐文化考论》里面有大量的论述，这是笔者研究本章节的重要参考资料。但是许先生对于有虞氏的历代人物考证的不够完善，同时也没有对有虞氏之乐对后世的影响作深入的解剖，故而笔者在许先生研究成果的基础之上进一步对有虞氏之乐文化展开论述。

[②] “凡养老，有虞氏以燕礼，夏后氏以飨礼，殷人以食礼，周人修而兼用之。”“有虞氏皇而祭，深衣而养老。夏后氏收而祭，燕衣而养老。殷人冔而祭，缟衣而养老。”

[③] “凡养老，有虞氏以燕礼，夏后氏以飨礼，殷人以食礼，周人修而兼用之。”“有虞氏养国老于上庠，养庶老于下庠；夏后氏养国老于东序，养庶老于西序。”

[④] “鸾车，有虞氏之路也。钩车，夏后氏之路也。”“泰，有虞氏之尊也。山罍，夏后氏之尊也。”“有虞氏官五十，夏后氏官百。”“有虞氏官五十，夏后氏官百，殷二百，周三百。”

[⑤] 早者如古史辩派的童书业先生，在其《帝尧陶唐氏名号溯源》一文里面就认为五帝同属于虞代（见《古史辩》第七册下篇）间接论证了有虞朝代的存在；此后 1956 年杨向奎先生在《文史哲》发表了《应当给“有虞氏”一个应有的历史地位》；2002 年王树明先生发表的《夏商周之前还有一个虞朝》等论文呼吁加强对有虞氏族的研究，并且从不同角度阐述了有虞王朝的存在。

[⑥] 朱绍侯主编：《中国古代史》，福建人民出版社，1982 年版。

[⑦] 吕思勉：《中国通史》，陕西师范大学出版社，2010 年版。

[⑧] 白寿彝：《中国通史》，第 151-155，上海人民出版社，2013 年版。

[⑨] （德）艾伯华著，王志超、武婵译文：《中国通史》，北京金城出版社，2012 年版。在此书里面艾伯华先生把夏及其以前的时期统称为“史前史时期”（7-15 页）。

理想化，所以笔者认为暂时还是把其视为史前社会而非“朝代”或者“王朝”比较合适。

通过梳理相关有虞氏的资料，笔者发现有虞氏在夏代以前的历史传说中是一个比较悠久的家族群体，尤其是罗琨先生在2006年《中原文物》第1期发表了《“有虞氏”谱系探析》对有虞氏的家族成员进行了考辨（不过其中人员的搜罗不是很全面，对其补充的部分见后文）更是比较清晰地梳理了有虞氏家族的延续脉络。作为史前时期一个历史悠久的家族，据笔者研究音乐在这个家族里面有着举足轻重的地位。有虞氏之乐文化在舜时期达到历史最高峰，开创一个乐治的盛世，其后因商均把有虞之乐带向极端而使得这个家族也逐步衰落。但是有虞家族的音乐影响没有随着其族群的衰落而消失，后世东方地区的善歌舞、学校教育机构的名称等等诸多方面都有着这一方面的印记。但是当今学者对有虞家族乐事的研究仍然停留在对舜之《韶》以及瞽叟、幕等人的研究上[①]，而缺乏对整个家族的乐事进行综合研究。故而笔者在此对整个有虞氏家族进行全方面的乐事研究，以补往贤之遗漏。

一、有虞家族的主要人物

在讨论有虞氏历代人物乐事活动之前，有必要对这个家族的谱系作一详细地梳理，这样才能在具体人物的基础上考辨其乐事活动。按照《史记·五帝本纪》的说法，五帝即黄帝、帝喾、颛顼、尧、舜，他们是一个家族并且有着血缘关系，所以如果虞舜作为有虞的一个家族成员，那么五帝也应该属于这一个家族系统之内。[②]但是考虑到《史记·五帝本纪》皆祖黄帝之说的种种漏洞，如五帝的族辈关系、年龄问题等等，一般学者认为这是后世所构造的一个血缘关系。[③]所以笔者在分析有虞氏之谱系的时候其始祖人物就排斥掉五帝系统：

---

① 许兆昌：《虞舜文化零证》，《史学月刊》，2007年第5期。

② 童书业先生在《帝尧陶唐氏名号溯源》一文里面就认为五帝同属于虞代。见《古史辩》第七册下篇，上海古籍出版社，1983年版，第12—16页。

③ 金履祥在《通鉴前编》里面认为：《史记》叙朝代尚有遗，则其序谱牒岂足信乎。夫颛顼未必黄帝之孙，则五帝岂皆黄帝之后。

虞舜者，名曰重华。重华父曰瞽叟，瞽叟父曰桥牛，桥牛父曰句望，句望父曰敬康，敬康父曰穷蝉，穷蝉父曰帝颛顼，颛顼父曰昌意：以至舜七世矣。（《史记·五帝本纪》）

舜祖幕，幕生穷蝉，穷蝉生敬康，敬康生乔牛，乔牛生瞽叟，瞽叟产舜，命禹行水道吕梁。（《路史·余论》引《吕梁碑》）

陈胡公满者，虞帝舜之后也。昔舜为庶人时，尧妻之二女，居于妫汭，其后因为氏姓，姓妫氏。舜已崩，传禹天下，而舜子商均为封国。夏后之时，或失或续。至于周武王克殷纣，乃复求舜后，得妫满，封之于陈，以奉帝舜祀，是为胡公。（《史记·陈杞世家》）

上文《五帝本纪》、《吕梁碑》和《陈杞世家》虽然存在着出入，如《吕梁碑》较《史记》有“幕”而无“句望”，但是这三者基本勾勒出了有虞的直系亲属的排列，亦即：

幕—穷蝉—敬康—句望—桥牛—瞽叟—舜—商均……胡公满

此外根据《孟子·万章篇》等文献舜还有个同父异母之弟“象”。《左传·哀公元年》又言：“（少康）逃奔有虞，为之庖正，以除其害。虞思于是妻之以二姚，而邑诸纶。”此“虞思”当为夏代有虞之后裔。《左传·襄公二十五年》又言：“昔虞阏父为周陶正，以服事我先王。我先王赖其利器用也，与其神明之后也，庸以元女大姬配胡公，而封诸陈，以备三恪”这位“虞阏父”应该在周代且在胡公满之前。《左传·昭公三年》有“箕伯、直柄、虞遂、伯戏，其相胡公、大姬已在齐矣。”杜预注“四人皆舜后，陈氏之先”。而《左传·昭公八年》有“自幕至于舜无违命，舜重之以明德，置德于遂。遂世守之。”杜预注“遂，舜后，盖殷之兴，存舜之后而封遂。”这样看来，箕伯、直柄、虞遂、伯戏四人应该在虞思之后，胡公之前。另外《吕氏春秋·去私》言：“舜有子九人，不与其子而授禹，至公也。”据《孟子》、《史记》等文献来看其中嫡子是商均。此外《山海经·海内北经》里面有“舜妻登比氏生宵明、烛光。”《山海经·大荒南经》有“帝舜生无淫”，《山海经·大荒东经》有“帝舜生戏，戏生摇民”，《续文献通考·氏族考》亦言：“舜次妃女英生子二人曰义均、曰季釐，季釐封于缗其后为桀所灭，义均封于商是为商均，不肖惟喜歌舞。”据此舜之子还有宵明、烛光、无淫、戏、季釐五人。《世本·帝系》有：“瞽叟产重华是为帝舜及象产敖。”卢辩《大戴礼记注》以“敖”为衍字，按“及象产敖”活当为“及产象敖”，《孟子》、《史记》皆有

言“象傲”，据此可推测或是《世本》传抄中因后世有“象傲”之言而衍“敖”字，亦或瞽瞍产三子舜、象、敖，而后世误断句“象敖”为一人。

这样依据《史记》和《吕梁碑》的谱系再加上《左传》、《山海经》等文献可以粗略地排出周初以前的有虞氏家族世系表：

幕—穷蝉—敬康—句望—桥牛—瞽叟—舜、象、（敖）—商均、宵明、烛光、无淫、戏、季釐…虞思…箕伯…直柄…虞遂…伯戏…虞阏父…胡公满[1]

二、有虞氏历代族人之乐事研究

在上文中我们考辨了有虞家族的大概谱系，进而得出了有虞氏历代族人之详细，下文笔者将分析这些族人与音乐之间的关系。

首先是有虞家族的始祖幕。由于古人往往存在着职务的世袭现象，犹如契为尧之司徒而商人重祭祀、弃为尧之稷而周人重农事一样，幕作为有虞家族的始祖其职务或者专长对整个有虞氏是有很大影响的。关于幕的资料《国语·郑语》有简单的记载：“夫成天地之大功者，其子孙未尝不章，虞、夏、商、周是也。虞幕能听协风，以成乐物生者也。夏禹能单平水土，以品处庶类者也。商契能和合五教，以保于百姓者也。周弃能播殖百谷蔬，以衣食民人者也。”在此，文献说到虞幕“能听协风，以成乐物生者也”，韦昭注曰：“协，和也。言能听知和风，因时顺气，以成育万物，使之乐生。”关于“听协风”的记载在《国语·周语上》里面还有“瞽告有协风至”、“瞽帅音官以风土”等资料，韦昭注曰“瞽，乐太师，知风气者也。协，和也，风气和、时候至也。立春日融风也”。据《周语上》韦昭的注释我们可以得知那些能够识别协风来辨别节气的人一般都是乐师（瞽人）的职务，这就是古代以律候气理论的体现。[2]而有虞氏始祖幕的职务就是听协风，所以据此可以肯定他应该是一位乐师，也就是《周语上》里面的瞽人。据此可以推测舜的祖先虞幕听协风、乐物生的职能就是：“借助乐律的帮助，能够比较准确地预测春季季风的到来，从而使部众能够及时地组织农业生产，自然也就是所谓的成育万物使之乐生了。”[3]

---

[1] 图中横线表示没有断代，省略号有断代，顿号为时代并列，该谱系主要参考了罗琨先生在2006年《中原文物》第1期发表的《“有虞氏”谱系探析》。

[2] 《后汉书·律历志》曰：候气之法，为室三重，户闭，涂衅必周，密布缇缦。室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，案历而候之。气至者灰动。其为气所动者其灰散，人及风所动者其灰聚。殿中候，用玉律十二。惟二至乃候灵台，用竹律六十。候日如其历。

[3] 许兆昌：《先秦乐文化考论》，黑龙江人民出版社，2010年版，第19页。

这样有虞家族始祖幕的身份亦即乐师身份的确定就给整个有虞氏添加了音乐的色彩，这对其后世有着重大影响。

关于有虞家族之穷蝉的乐事活动在现有的资料中尚未发现，但是我们可以根据其名字来进行推测其与乐事的关系。《礼记·夏小正》言："（孟秋之月）凉风至、白露降、寒蝉鸣。"戴震《方言疏证》曰"蝉者，蝭蟍也"。蝉之别名为"蟍"字从"樂"，说明古人有时会把蝉和唱歌联系起来，如东汉末年的美女貂蝉因其能歌善舞而冠以蝉字。此外《夏小正》所言蝉有辨别节气之特点——白露到来寒蝉就鸣叫，上文我们已经分析了辨别节气在古代又是乐官的主要职责，所以，我们依据上文可以推测舜的这位祖先穷蝉既可能是一位能够辨别节气的乐师也可能是一位善于歌唱族群首领。当然，作为能听协风的乐师幕的儿子，穷蝉也应该多少继承一点父辈的职能，所以种种依据都可以证明穷蝉也与乐事有着密切的关系。

自穷蝉之后的敬康以至于句望、桥牛这三代人由于文献的不足征，关于其乐事活动只能阙疑。桥牛之后的瞽叟，开始把有虞家族的乐事活动带入一个活跃时期。

据《史记·五帝本纪》、《孟子·万章》以及《大戴礼》、《孔子家语》等文献记载，舜的父亲是瞽叟。而经典里面认为瞽叟"顽"，也就是说他道德低劣，一心杀舜等等，并把"瞽瞍"之"瞽"解释为不认识圣贤。[①]其实这种解说是缺乏实情考虑的，按照《周礼·瞽蒙》的记载，瞽的职责为："掌播鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟。掌《九德》、《六诗》之歌，以役大师。"《国语·周语下》也有："古之神瞽，考中声而量之以制"的记载，据此可以说瞽是史前时期高水准的乐师，此外瞽在史前时期还是一种官名的通称，[②]当然在西周以后的社会中瞽多为盲人，但是在有虞家族那里应该不是，因为从瞽瞍的活动中是看不出他是一位盲人的。要之舜父瞽叟非顽劣、眼瞎之人当是乐师之类。关于其乐事活动如下：

《吕氏春秋·古乐篇》曰："（帝尧立）瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。名之曰《大章》，以祭上帝。"也就是说瞽叟是尧的乐师，曾鼓瑟协助尧完成盛世乐曲《大章》。另外《世本》还言庖牺氏作瑟，黄帝使素女鼓瑟，

[①] 《五帝本纪正义》引孔安国曰：无目曰瞽。舜父有目而不能分别好恶，故时人谓之瞽，配字曰叟，叟，无目之称也。

[②] 汪中：《述学·瞽瞍说》言：唐虞时期，官而不名者三，四岳也，共工也，瞽也。

哀不自胜，乃破为二十五弦云云。《吕氏春秋·古乐》也说到："昔朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦之瑟，以来阴气，以定群生。" 可见瑟是一种悠久的乐器，瞽叟能够对其改进其地位可比拟伏羲、黄帝，益知其音乐理论之高。

瞽叟之子舜在作了有虞家族的首领之后，还继承了尧成为当时整个华夏族群的首领，舜本人有着高超的音乐知识，同时"物以类聚"，在舜的周围还聚集着一群高水平的乐师，这样不但有虞家族进入乐事活动的高峰期，整个史前时代也进入了一个乐文化的高峰期。

舜制造过乐器"箫"。《世本·作篇》言："箫，舜所造。其形参差象凤翼，十管，长二尺。"舜也创作很多乐曲：如《南风》[1]、《六列》、《六英》[2]，当然最为著名的是《韶》，该曲在不同的文献里面有不同的名称，如"大韶"（《庄子·天下篇》）、"九韶"（《淮南子·氾论训》）、"箫韶"（《白虎通·礼乐篇》）等等。舜在制作乐器和乐曲之外还教导部众乐舞，《韩非子·五蠹篇》："当舜之时，有苗不服，禹将伐之，舜曰：不可。上德不厚而行武，非道也。乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。共工之战，铁銛矩者及乎敌，铠甲不坚者伤乎体，是干戚用于古不用于今也。"《淮南子·齐俗训》也说到："故当舜之时，有苗不服，于是舜修政偃兵，执干戚而舞之。" 古人的理解一般都是认为舜修德三苗才服从的，其实这是非常浅薄的，古代冷兵器时期部族间的征讨是非常残酷的，舜不可能在自己的地盘上歌舞三年，其他部族就归顺。其实这应该理解成舜用军舞操练军队三年之久，军队战斗力水平有了很大的提高，有苗部族惧怕，进而向舜投诚。其实军舞在古代行军打仗的时候是不可缺少的一种训练军队的方式，尤其是在打仗的时候，载歌载舞的军队更是气质百佳。

在《大戴礼记·诰志篇》有"尧贵以乐治时，举舜"的记载，王聘珍《解诂》综合古代的解说认为：尧贵是其血统高贵，乐治是人们拥戴其统治。[3]如果现在把这句话放在有虞家族以音乐为盛况的背景下解读，可以明显地看到王聘珍解说的偏失。首先按尧贵者，若以其父亲为帝喾而兄为挚，则舜、禹、汤乃至文王等人其先人皆是黄帝之后裔，何不说他们也"贵"呢？此外在史前时

[1] 《尸子·仁意篇》：舜曰："南风之熏兮，可以解吾民之愠兮！"舜不歌禽兽而歌民。《新语·无为》：昔舜治天下也，弹五弦之琴，歌《南风》之诗，寂若无治国之意，漠若无忧天下之心，然而天下大治。

[2] 《吕氏春秋·古乐篇》：帝舜乃令质修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德。

[3] 王聘珍：《大戴礼解诂》，中华书局，2008 年版，第 184 页。

期，古人没有什么血统贵贱之别，这种用后世血统族姓的观念解释史前时期的文字显然是削足适履，未免仓促。所以其解读应该是“尧贵以乐治，时举舜”，意思是尧治理国家的宝贵之处是充分发挥乐的功能，用乐作为手段来治理天下，在治理过程中使用了舜。很明显，我们已经知道，舜这个有虞氏的家族是精通于乐的，而尧若用乐来治理国家，当然要选择一个和其政见相同的人，舜的家庭背景是其合适的人选，这也是古代尧禅让舜或者尧使用舜的一个很重要的原因。所以舜能够得到尧的重用以至于登上帝王之位，这和其家族悠久的乐文化传统是密切相关的。此外舜能够重用还是和尧“贵以乐治”有关联，试想，如果尧不喜欢乐治，会使用舜吗？这就涉及到机遇问题，所以《郭店楚简·穷达以时》里面讲的“舜耕于历山，陶埏于河浒，立而为天子，遇尧也。”[①]也就是这个道理。当然，现在很多人都没有充分理解之句话的内涵，只是仅仅从机遇的方面解读舜的为王之路，这里的机遇之所以是机遇还是和舜的基本素质有关的，试想一个没有任何技能或者修养的人他哪里能有什么机遇呢？而舜则不一样，他浓厚的乐文化背景正是其发迹机遇的基本条件。

舜不但有着较高的音乐修养，当舜继承尧成为华夏联盟的首领之后其周围更是聚集着一批优秀的音乐家：

首先是垂，在先秦文献里面垂又作倕，是一位能工巧匠。而古代的乐器制作就需要有着高超技艺的匠师完成，据《世本·作篇》言：“垂，舜臣，垂作钟。”《吕氏春秋·古乐》也说到：“有倕作为鼙、鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鼗、椎、钟。”可见垂是一位制造乐器的优秀匠师，能够为有虞家族制作完美的乐器。

再者是龙和夔，按《尚书·尧典》舜命夔曰：“**夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：于！予击石拊石，百兽率舞。**”《礼记·乐记》言：“昔者，舜作五弦之琴以歌《南风》，夔始制乐以赏诸侯。”《大戴礼记·五帝德》亦言：“伯夷主礼，龙、夔教舞”。据上文可知夔和龙的主要职责是作为舞师而辅佐舜进行治理天下。

此外还有叔、延、质三人。按《世本·作篇》：“磬，叔所造，叔舜时人也。”《吕氏春秋·古乐》：“舜立，命延，乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德。”

[①] 李零：《郭店楚简校读记》，人民大学出版社，2007年版，第111页。

他们三人之中叔改造了磬而延改造了瑟，可见这两人都是精通这两种乐器的，而质则是直接帮助舜完善了历史上最为优秀的乐曲《韶》。

最后还有必要谈一下伯夷，按照《尚书·尧典》的记载伯夷的职务是“秩宗” 郑玄注曰“秩序宗尊也，主郊庙之官”，也就是管理宗族秩序的官员。但是《大戴礼·诰志》说到：“**虞史伯夷曰：明，孟也。幽，功也。明幽，雌雄也。雌雄迭起，而顺至正之统也。**”若按此伯夷当为舜之史官，司马迁《报任安书》曰“文史星历，近乎卜祝之间”也就是说在古代史官是和巫师的职能相似的，所以古人又有“巫史不分”之说，[1]而《大戴礼记·五帝德》又言“伯夷主礼”，《国语·郑语》言：“**姜，伯夷之后也，嬴，伯翳之后也。伯夷能礼于神以佐尧者也，伯翳能议百物以佐舜者也。**”说明伯夷还有主管礼仪、祭祀神祇的工作，这在史前社会更是巫人的职责，这一点在《周礼·司巫》上有详细的记载。据上面的文献我们也可以推测，伯夷在尧时为巫官和在舜时为史官其名称虽异，但本质上是一样的。而作为史前时期巫史的伯夷其势必要精通音乐，因为在古代祭祀神灵的时候是要演奏音乐或者表演舞蹈的。此外，在《世本·作篇》也说到：“夷作鼓，以桴击之曰鼓。”夷作鼓（此作当为改进、改善之意），这个夷也很有可能就是伯夷其人。

上面的伯夷、夔、龙、延、质、叔、垂等人作为舜执政时期优秀乐师共同辅佐舜创建了一个以乐文化为中心的时代，使得音乐成为当时政治发展中的主要部分，以至于国家大事也要以唱歌的形式进行，按《尚书·尧典》曰：“*庶尹允谐，帝庸作歌。曰：敕天之命，惟时惟几。乃歌曰：股肱喜哉！元首起哉！百工熙哉！皋陶拜手稽首飏言曰：念哉！率作兴事，慎乃宪，钦哉！屡省乃成，钦哉！乃赓载歌曰：元首明哉，股肱良哉，庶事康哉！又歌曰：元首丛脞哉，股肱惰哉，万事堕哉！帝拜曰：俞，往钦哉！*”可见作为司法者的皋陶也是用乐歌来和舜交流，这样有虞时期的音乐就到达了一个前所未有盛况。[2]

舜的同父异母兄弟象也应该是懂得乐律尤其是琴这种乐器的。据《孟子·万章》记载舜的父母在舜浚井的时候和象一起把舜掩埋在下面，这时象说到：“谟盖都君咸我绩，牛羊，父母；仓廪，父母。干戈，朕；琴，朕；弤，朕；二嫂，使治朕栖。”象要夺取舜的物品之一就是乐器“琴”，而当舜从井

[1] 《国语·楚语》：九黎乱德，家为巫史。

[2] 罗泌在《路史·后纪十二》、田艺衡在《香宇集·续卷第二十八·韶》皆言“五帝之乐莫盛于此”。

旁边逃出后回到自己的住所时发现“象乃止舜宫居，鼓其琴”，从这些方面我们也可以看出象的音乐知识不在常人之下。

自舜以后，有虞家族因失去华夏族群的首领地位而逐渐衰落，在夏商时期其族人连谱系都记载不清，且作为音乐世家的有虞氏也渐渐对音乐不再谙熟[①]，这种原因据笔者考证也是和音乐有关系。按照古人的见解：“乐之失淫”[②]、“乐之失侈”[③]，当一个时代的音乐走向高峰的时候势必会出现其极致性的一面，尤其是在史前社会没有相应的音乐理论指导的时候，这一现象出现的几率就更大，如纣、桀等人的放纵声乐就是这种体现，而作为舜之子商均就是这种情况。在古人眼里商均是懂得音乐的，如《路史·后纪》言“爰棘宾商《九辨》、《九歌》。”罗泌自注言到：“予谓启之所急在以商均作宾，《九辨》即《九韶》，盖商均以帝后得用备乐也。”但是在一些文献中商均又被描述为不肖之人，如《史记·五帝本纪》写道：“舜子商均亦不肖，舜乃豫荐禹于天”，《夏本纪》：“帝舜荐禹于天，为嗣。十七年而帝舜崩。三年丧毕，禹辞辟舜之子商均于阳城。天下诸侯皆去商均而朝禹。禹于是遂即天子位，南面朝天下，国号曰夏后，姓姒氏。”作为圣人之子的商均为何这样不得人心？明王圻《续文献通考·氏族考》认为：“舜次妃女英生子二人曰义均、曰季釐，季釐封于缗其后为桀所灭，义均封于商是为商均，不肖惟喜歌舞。”王夫之在《楚辞通释·卷三》说到：“禹启道同而虞夏之存亡异，岂非商均耽乐而启能忧之故乎？”也认为商均是沉迷于乐事而不理政治。要之，商均把有虞家族的乐文化带入一个反面的极致进而使得有虞氏走向衰落，以至于后世族系不详、乐事不煌。

三、有虞家族乐事对后世的影响

随着商均时期的音乐走向极端而使得这个悠久的家族走向衰落，但是恰如孟子所言：“纣之去武丁未久也，其故家遗俗，流风善政，犹有存者。”（《孟子·公孙丑上》）有虞的故家遗俗、流风善政势必会有存在也会对后世产生影响。这也和中国历代的政治继承的实情吻合，孔子说道“殷因于夏礼，所损益，可知也；周因于殷礼，所损益，可知也。其或继周者，虽百世，可知也。”（《论语·为政》）这种损益式的朝代继承也不会完全抹杀掉有虞家族的

[①] 如《左传·襄公二十五年》之虞阏父为陶正之官而非乐师。
[②]《商君书·开塞》、《淮南子·泰族训》
[③]《礼记·经解》

音乐功绩。所以我们可以从后世片言只语式的文献里面勾勒出有虞家族乐文化对后世影响。

首先是有虞家族的音乐盛况对本地区的影响。按《孟子·离娄篇》所言："舜生于诸冯，迁于负夏，卒于鸣条，东夷之人也。"《史记·五帝本纪》曰："舜耕历山，渔雷泽，陶河滨，作什器于寿丘，就时于负夏。"按"雷泽"《集解》引郑玄注曰雷夏，兖州泽，今属济阴；"河滨"《集解》引皇甫谧曰济阴定陶西南陶丘亭是也；"寿丘"《集解》引皇甫谧曰在鲁东门；"负夏"《集解》引郑玄曰负夏卫地。可见舜的主要活动范围在今山东、河南一带。而舜的始祖幕能够听协风辨别节气，说明其应该在东部季风区[1]，所以综合以上所言，有虞的活动范围在今中国东部以山东半岛为中心的广大地区。而在古代文献中东方民族的音乐活动是很明显的一项特征，如《竹书纪年》言："少康即位，方夷来宾，献其乐舞。""后发即位，元年，诸侯宾于王门，诸夷入舞。"上面的方夷、诸夷对夏进献乐舞就是东方夷人能歌善舞的一个表现。关于东夷的乐舞古代文献有很多记载，如《孝经钩命决》："东夷之乐曰《韎》，持矛助时生。"《礼记·明堂位》："《昧》，东夷之乐也。"《白虎通》引《乐元语》曰："东夷之乐曰《朝离》，万物微，离地而生，乐持矛舞，助生时也。"可见其在古代是很有名的。这种影响一直到后代莫不如此，如《战国策·齐策》所言齐国的音乐盛况："临淄甚富而实，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。"和《韩非子·内储说》里面的齐宣王召集三百人吹竽等乐事盛况的故事都发生在古代的东方齐国，以至于两汉时期的东夷依旧如此，如《后汉书·东夷传》写道"东夷率皆土著，喜饮酒歌舞"等等都是东方民族爱好音乐的写照，这应该看作是有虞家族的"流风所及"。

此外，我们从后世音乐和"虞"字的密切关系中也可以体验到有虞氏的乐事活动对后世的影响。按《论衡·正说》有"虞者，乐也"、"舜则天下虞乐"。《白虎通·号篇》："虞者，乐也。言天下有道，人皆乐也。"《吕氏春秋·慎人》言："许由虞乎荥阳"，高诱注曰："虞，乐也"。段玉裁注《说文》曰："凡云乐者，安也者，娱之假借也。"《孟子》有"驩虞如也"，《音义》引丁公著音云"义当作欢娱，古字通用耳"。以上说明古人常以"虞"字作为娱乐、音乐之借代，这种原因应该是和有虞的音乐世家有关联。按舜之祖

---

[1] 吴郁芳：《舜家族与季风观测》，《浙江学刊》，1988 年 5 月。

虞幕听风协语，父瞽叟弄瑟，舜造《韶》，象玩琴，可知舜之家族乃乐之世家也，以至于后世把和音乐相关的事情都和有虞氏联系起来，用有虞之“虞”来代表乐事活动。

在先秦时期，国家的教育系统主要是音乐教育[①]，这一点估计也是受到有虞氏的影响。此外，在西周以后国家教育机构的名称中也可以看到有虞氏的身影，按《礼记·王制》曰：“有虞氏养国老于上庠，养庶老于下庠。夏后氏养国老于东序，养庶老于西序。殷人养国老于右学，养庶老于左学。周人养国老于东胶，养庶老于虞庠，虞庠在国之西郊。”《礼记·文王世子》曰：“学干戈羽籥于东序。”《孟子》：“夏曰射，殷学庠，周曰序。”可见庠就是古代的教育机构，而史前时期的教育主要就是乐教。《玉海·卷一百一十·学校》：“周人立小学于西谓之虞庠者，以其制似有虞之学，故因以名。”《王制》里面出现了“虞庠”，郑玄、孔颖达等人的解释均认为这是周代延续有虞氏的制度所以叫虞，这种说法是有道理的，因为《王制》前面还有有虞的制度，这一点可以证明其延续性。此外，还有一种解释，上文我们也分析到，虞者乐也，有虞氏族群是乐文化的主导者，其对乐的精通是古人所熟知的，而周代的学校叫做“虞庠”，如果按照虞者乐也的解释，这个学校也可以叫做“乐庠”，这和以乐为教学的主要科目的观点是毫无冲突的。这里用虞庠的名称在此似乎又验证了有虞氏家族的乐文化影响之深远，有虞至于周至少两千多年，正是应了孔老夫子那句“虽百世可知也”的名言啊。

最后有虞氏的音乐对后世的诗歌尤其是《诗经》也有重大影响。按照《郭店楚简·唐虞之道》有文曰：“《虞诗》曰：大明不出，万物皆暗。圣者不在上，天下必坏。治之至，养不肖。乱之至，灭贤。仁者为此进，明礼、畏守、乐逊，民教也。”这里出现的《虞诗》可以认为是有虞氏时期乐曲的遗留，再看其内容主要是说教之类，这和后世的《诗经》基本是一致的，因为《诗经》也“可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君。多识于鸟兽草木之名。”（《论语·阳货》）所以，应该说《诗经》的形成和发展是受到《虞诗》也就是有虞氏诗歌的影响。

结语

[①] 刘师培曰：岂知上古之教民，六艺之中，乐为最崇，固以乐教为教民之本哉？见刘师培：《古政原始论》，《刘申叔先生遗书》，宁武南氏刻本，第27页。转引自孟宪承等主编《中国古代教育史资料》，人民教育出版社，1961年版，第31页。

通过以上的探讨，我们详细地了解了有虞的家族谱系，认识了这个家族从其始祖幕开始就一直对音乐有着钻研和爱好，他们在中国古代历史上对乐器的改造、对乐歌的创作以及对后世的教育制度、《诗经》的发展等等都产生了不可估量的影响。尤其是在舜成为中原华夏联盟的领袖之后，其结合自身的音乐专长召集了一批优秀的音乐家来参与执政，形成了中国历史上首个乐文化的高峰期，进而对整个中国音乐的发展产生了深远的影响。同时我们也可以看到舜的儿子商均耽于音乐，使得有虞家族的音乐发展走向一个反面的极致，也就是“乐失之淫” 的体现。这为后世音乐理论的发展提供了良好的教材，尤其是为春秋战国时期儒家对音乐的改造提供了历史借鉴。

第三章 夏商时期乐文化的发展

夏商时期是中国古代社会乐文化发展过程中的一个承前启后的关键时期：史前时期是中国古代乐文的滥觞时期，而在夏商之后的西周、春秋、战国时期却明显地进入一个乐文化昌盛的繁荣局面。可见夏商时期的乐文化在滥觞与昌盛之间起着关键性的桥梁作用。所以，对夏商时期的乐文化展开研究，对于了解当时及以后音乐的发展有着重要的意义。

关于这一时期的乐文化，传统的诸子文集以及《竹书纪年》、《左传》、《史记》、《汉书》等文献皆有所记载，但是这些记载往往带有神话和传说的性质，以至于长期以来一些学者对此颇为质疑（当然最显著的是三四十年代的古史辨派了）。所幸的是随着甲骨文字的发现和释读以及近些年对夏商文化遗址的发掘，使得夏商时期的乐文化逐步展现出来。为此笔者借助于当代学者对甲骨文字的研究和考古发掘进而再与古代文献记载的夏商史料相结合，对夏商时期的乐器、乐舞以及战争、祭祀等诸多方面的乐事活动逐步展开研究，以求夏商时期乐文化之大观。

第一节 夏商时期的乐器文化

依据典籍文献推测，夏商时期的乐器是比较完善的。如在《孟子·尽心篇》孟子和高子曾讨论“禹之声”时提到大禹时代的钟钮被磨损的比文王时期的要严重。而《淮南子·氾论训》亦言：“禹之时，以五音听治，悬钟、鼓、磬、铎，置鞀，以待四方之士，为号曰：‘教寡人以道者击鼓，谕寡人以义者击钟，告寡人以事者振铎，语寡人以忧者击磬，有狱讼者摇鞀。’”此外上海博物馆所藏竹书《容成氏》也讲到禹建鼓一事，其辞云：“禹乃建鼓于廷，以为民之有谒（讼）告者鼓（？）焉。撞鼓，禹必速出，冬不敢以寒辞，夏不敢以暑辞。身言□渊所曰圣人，其生赐养也，其死赐葬，去苛慝，是以为名。”[①]而《左传·昭公十七年》引《夏书》亦言“辰不集于房，瞽奏鼓”。据此可以推测夏代无论在生活

[①] 上海博物馆藏战国楚竹书（二），上海古籍出版社，2002 年版。

还是政治方面都有着使用乐器习俗，在以上诸多的文献记载中尤以鼓的使用最多，照此可知鼓在夏代是一个比较常用的乐器。

近代而来的考古发掘也逐步验证了文献记载中的夏代乐器。关于夏时期鼓的较早发现是1980年在山西襄汾陶寺文化遗址大型墓穴M3015里面，此鼓被发现时在一个大型的石磬旁边，为树干切割而成，其中鼓面很有可能是鳄鱼皮加工而成的。[1]而石磬和鼓的并列发现，据此也可以推测在夏代乐器的组合使用已经开始。此外在属于夏时期的东下冯文化和二里头文化遗址都曾发现石磬：如1957年，发现于河南偃师二里头三期遗址的石磬为石灰岩，长58厘米、高26厘米、厚3—3.5厘米。[2]而发现于山西夏县东下冯三期遗址的石磬为细质砂岩，大略为三角形，长68厘米、阔27厘米、厚9.5厘米。[3]关于夏代铃的考古发现显示，其大多是一些装饰铃且多是陶器制品，如甘肃永靖大何庄遗址就曾出土两件陶制响铃：瓶形铃（T41:6）侈口，深腹，口部封闭，腹内有小石块，摇之即响，口径3.3，高11.6厘米；鼓形响铃（TB：7）已残破，两鼓中间各有一小孔，腹中部穿孔一周，其上下又有平行的划纹，腹内装有小石块，摇之即响，直径3.6、高6厘米。[4]关于夏时期的埙，考古人员于1986年在河南偃师二里头二期遗址曾发现一件，其形制为一吹孔在上方、三指孔在前方，并有一指孔于后方。[5]

关于商时期的乐器，无论是文献记载还是考古发掘其规模都是比较大的。如《史记·殷本纪》就有殷纣王命令师涓作乐，以及大师、少师持其乐器奔周的记载，这说明在商代已经有专门管理乐器的官员。据一些学者的统计，在殷墟出土的乐器总量已经达到一百二十件之多，其中有铜铃22件、铜铙63件、铜鼓1件、铜缶1件、磬27件、石埙1件、陶埙17件、陶缶5件、蟒皮大鼓1件、骨埙1件、骨管1件。[6] 从以上的统计中可以看到西周以后社会中的重要乐器大多数在商代就已经出现，当然由于一些乐器如琴瑟等弦类乐器、管龠等木质乐器或许因在地下容易腐朽而在考古发掘中难以觅见。所幸的是随着甲骨文字的释读，

---

[1] 中国社会科学院考古研究所山西工作队、临汾地区文化局：《1978—1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》，《考古》，1983年第1期。

[2] 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社，1996年版，第26—44页。

[3] 中国社会科学院考古研究所、中国历史博物馆、山西省考古研究所：《夏县东下冯》，文物出版社，1988年版，98—99页。

[4] 以上见中国科学院考古研究所甘肃工作队：《甘肃永靖大何庄遗址发掘报告》，《考古学报》，1974年第2期。

[5] 李纯一：《中国上古出土乐器宗论》，第391—392页。

[6] 统计数量见王秀萍：《殷墟出土乐器的分类及相关问题探讨》，《交响》，2013年9月。

一些在考古中未曾发现的乐器也被还原出来。

自三四十年代以来，随着对甲骨文字释读的深入，一些学者从中分析出了大量的乐器专属名词，这在客观上也有助于我们了解商代的乐器文化。如关于“南”字郭沫若先生早在 1931 年出版的《甲骨文字研究》里面就对此有详细的论述，尤其是分析“南”与“簠”字中间“甫”相似而认为其与“镈”相通，即认为其是钟类乐器之一种。[①]这一时期对甲骨文中乐器考证成就最为突出的是古文字学家裘锡圭先生，其在《甲骨文中的几种乐器名称——释庸、豐、鞀》通过对甲骨文之：其熹庸壴（《粹》539）、奏庸（《明续》684）、奏（《英藏》2370）、致新（《铁》139.1）等文字进行分析，进而指出庸是大钟亦称铙，是口向上而末端置于座上的打击乐器；为鞀，异体字又作鼗、鞉；豐可能是一种玉装饰的鼓；壴可能是一种与庸配合使用的鼓；可能是竽的初文；而熹字和由于和庸、鼓对文，也应该是两种乐器。[②]宋镇豪先生在裘锡圭先生考证的七种乐器的基础之上，结合郭沫若、许进雄等学者的研究又考证了十一种乐器：[③]

一曰磬（《掇》1・453），甲骨文作、为打击乐器。

二曰玉，辞云：奏玉（《丙》141）、王奏兹玉（《合集》6653）为玉制的打制乐器，可能专指玉磬。

三曰（《安明》854），为一种与今之云锣相似的打击乐器。

四曰（《安明》1678），为象手鼓形。

五曰龢（《宁沪》1・73）或说是编管乐器，类似汉代人说的箫。

六曰言，为管乐之象形。

七曰，辞云：“言侑于丁……九……亚一羊（《安明》70），似为弹拨式弦乐器。

八曰，辞云：“奏”（《合集》14311），疑指丝竹琴瑟之类的弦乐器。

九曰，辞云：“奏”（《乙》8311），似属牵拉式弦乐器。

十曰，辞云：“奏”（《安明》2426），上有吹口，疑为陶哨、陶埙或号角类乐器。

---

① 但是唐兰先生却认为“南”是“”，是一种瓦器，后来演变为乐器。而陈致先生通过分析甲骨文字中“南”字的下半部分“”、“”的结构，认为是“凡”之省文，它如“”（同）、（用）皆有此部，寓意为竹节之物，并结合《说文》所言“甬，断竹也”而推断“”（凡）为竹子之象形，进而判断“南”为竹子制作的一种乐器。详见陈致：《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》，第 211—216 页。

② 裘锡圭：《甲骨文中的几种乐器名称——释庸、豐、鞀》，《中华文史论丛》，1980 年第 2 辑。

③ 宋镇豪：《中国风俗史・夏商卷》，第 316—318 页。

十一曰□，辞云：“其奏□”（《屯南》417）疑为陶鼓之类的拍击乐器。

此外，唐健垣在《商代乐器》对甲骨文里面的□字进行考释，认为是一种埙。[1]陈致也对甲骨文□进行考释，认为其与凡、同、用等字相通，是一种打击乐器，还认为甲骨文□为丝，是商代的弦乐器。[2]

商代乐器的发达还反映在同一种类乐器的分化也比较多。如鼓，甲骨文有□（《合集》18589）、□（《合集》18594）这种写法，对于这两个字李纯一先生认为就是鼖鼓悬挂起来的表象“如果鼖鼓仅用独绳悬起，敲击时定会摇荡不安，所以要用二绳或三绳。”[3]而前文裘锡圭先生考证的熹、壴，宋镇豪先生考证的□、□等也是不同形式的鼓。如此可知在商代鼓的种类是很多的，这和先秦文献里面所反映的西周鼓乐器有建鼓、悬鼓、足鼓、鼙鼓和鼗鼓等诸多种类几乎是一致的。

此外，在甲骨文所反映的诸多乐器之中，“龢”乐器较为特殊，下文笔者从其使用场合、乐器之详细以及与“禾”字的关系出发，对其作详细的考辨：

龢乐器使用之场合。“龢”这种乐器在甲骨文里面出现的次数比较多，常作□（《合》1240）、□（《合》30693）。根据它们在甲骨文里的文意，得知龢这种乐器常常用在祭祀、求雨等活动中：

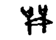
贞上甲龢眔唐。　　（《合》1240）

癸丑卜，叀旧熹用。叀新熹用，大吉。□叀龢口，用。弜用。其口庸壴于既卯。叀邛卯。今夕雨。　（《合》30693）

关于前者（《合》1240》）郭沫若言此当与“其鼓肜告于唐”、“其壴于唐”同例，“盖彼用鼓以助祭，此用龢以助祭也。”[4]董作宾先生从甲骨卜辞“彡夕”、“彡龠”分析，也认为“彡祭用鼓龠，即管籥，皆用乐以祭也。”[5]而后者（《合》30693）其中的熹、壴、庸等皆是乐器[6]，在此龢除了作为一种乐器

[1] 唐健垣：《商代乐器》，《亚洲音乐》，1983 年第 2 期。
[2] 陈致：《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》，第 205-217 页。
[3] 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，第 4 页。
[4] 郭沫若：《郭沫若全集・甲骨文字研究・释龢言》，科学文献出版社，1982 年版，第 95 页。
[5] 董作宾《殷历谱》，下编卷二，“祀谱”一“祖甲祀谱”，第 25 页反面下栏，中央研究院历史语言研究所 1945 年版。
[6] 裘锡圭：《甲骨文中的几种乐器名称——释庸、豐、鞀》，《中华文史论丛》，1980 年第 2 辑。

得到验证之外，它的用意也特别值得注意，那就是“今夕雨”，估计这是商人求雨的的记录，在此用到龢、鼓等众多的乐器。

龢乐器之详细。因龢从龠，得知其为龠类乐器。[①] 关于“龠”汉代经师一般理解为一种带孔的笛子，如《说文》：“龠，竹管，三孔，以和众声也”，此外《周礼·笙师》、《礼记·明堂位》郑注，《尔雅》郭注，应氏《风俗通》皆云三孔。而《毛传》云六孔，《广雅》云七孔。但是从甲骨文字形分析，如 （《合》4912）、（《合》27178）等，可知龠不是笛子而应该是“编管”之类的乐器。[②]所以《尔雅》言：“大笙谓之巢，小者谓之和。”（郭沫若言此“和“当做“龢”）可知龢是一种笙类乐器。而笙就是众多竹管编在一起的一种乐器。[③]

关于“龢”之主体“龠”字，甲骨文作“ ”（《合》4912）、 （《合》27178）。《说文》言龠“从品侖”但是从金文分析，如 （《臣辰卣》）、 《臣辰盉》），该字不从“品”。故而郭沫若先生认为甲骨文或者金文上面的“口”仅仅是“指示管头之空，示此为编管而非编简。”[④]此外，从金文的书写可知“龠”应该是从“亼”，关于“亼”，《说文》言：“亼，三合也。从入一，象三合之形。”这是典型的象形文字[⑤]，它像是多个事物集结在一起，所以从“亼”之“龠”应该是多个竹管在一起吹奏之义。但是多个竹管在一起吹奏未

[①] 另据《金文编》“龢”字还有一种从“言”的书写方式： （《 儿钟》）、 （《古玺文编·3092》）。古人从口表义者，亦或更旁从音。《说文》口部“吟，呻也。从口，今声”或体作訡，从音。所以这种书写方式应该视为后世文字发达之后改象形而从会意。

[②] 郭沫若先生在《释龢言》一文通过对《诗经》“左手秉龠，右手秉翟”进行分析，他认为既然左手拿着龠，右手拿着翟，因为“只手不能成节奏，而左手尤不能也”进而推断“今知龠本比竹，于诗之义乃豁然贯通，盖比竹如今之口琴，只手尤能吹之。”在此郭老对龠非笛子的分析虽然合理，但是也有着过于胶着字面的意思，按《诗经》所言“左手秉龠，右手秉翟”，不见的非要演奏龠，在这里龠有可能和翟一样仅仅作为舞蹈道具而已，并非一定要演奏。

[③] 《说文》言“笙，十三簧”，段玉裁注引《广雅》云“笙十三管，亦每管有簧也。”可知笙是由是三根竹管编在一起的一种乐器。

[④] 郭沫若：《郭沫若全集·甲骨文字研究·释龢言》，第 103 页。

[⑤]《说文》言“会意”，不过徐铉曰：“此疑只象形，非从入一也。”段玉裁在《说文解字注》也认为“象三合之形。谓似会意而实象形也。”

免杂乱或者单调，这时就需要对它们调节，故《仪礼·乡射礼》言“三笙一龢而成声”，对此郑玄解释为：“三人吹笙，一人吹和，凡四人也。”因为三个人吹笙显得单调，而龢虽是属于笙类的乐器，但是由于造型较小，其发音应该与笙不同，故而在此起着调和的作用。因为从《仪礼·大射礼》、《乡射礼》、《乡饮酒礼》等章节可知在这些礼仪活动中皆有“笙歌”，它们皆是用笙来吹奏乐曲。由于在此过程全部是笙的表演肯定会出现声音杂乱、单调，这样“龢”在此就起到调节、调和的作用，使得整个演奏优美。

龢乐器从禾之原因。“龢”从龠本是乐器之类，但是为何“龢”乐器从与音乐制材无关之“禾”？笔者认为这是因为古代“禾”也有“调和”的意思。按《管子·小问》言：“天下得之则安，不得之则危，故命之禾。”也就是说“禾”这种谷物的统称代表着天下安危，因为粮食的收成好坏直接关系到国之存亡。试想一个地区或者国家如果大丰收人们肯定会安居乐业，会和谐、调和。此外，一旦粮食丰收，先民也会举行大规模的庆祝或者祭祀，如《周颂·丰年》言“丰年多黍多稌”、《载芟》言“有实其积，万亿及秭”，这两首诗都是记载丰收之后的祭祀活动。这种载歌载舞的情景使得“禾”也就暗含了调和、和谐之意。这与在笙歌中起着调节作用的小型笙（龢）的用意是一致的，故这种小笙（龢）就结合了代表庄稼且暗含调节、和谐的“禾”字而发音。

由于“龢”具有调节、协调之意，所以其进一步衍生到泛指神与人、人与人之间关系的和谐。如金文“龢会百姓”（沇儿镈）、“康协龢好”（蔡侯申盘）、“谢龢万民”（秦公镈）。而后世由于用“和”代替“龢”字的使用[1]，使得文献中的“和”字也有了调和、和谐之意。故《国语·郑语》言“以他平他谓之和”，《论语·子路》言“君子和而不同，小人同而不和。”皆是对“龢”的调和而非单一意思的直接体现。

---

[1] 业师朱彦民先生曾考证：“‘龢’、‘和’可能是古今字或繁简字，二者本是一字，汉时两字并存，写法不一，故许氏强调其部首之别。”，见《“和”“合”溯源——从甲骨文看中华和合文化的早期源流》，

第二节　夏商时期的乐舞文化

先秦文献所记载的夏商时期的乐舞资料远较乐器丰富，这种原因应该主要是由于中国古代政治所涵盖的制度、道德等因素能够通过乐舞很好地体现出来，所以古人对乐舞的记载就较为详细。

关于夏代的乐舞，按照文献记载大多是与大禹、启以及末代帝王夏桀相关的。如《吕氏春秋·古乐》记载大禹之时，皋陶受命创作《夏籥》九章以昭示大禹的功德；《山海经·海外西经》言“大乐之野，夏后启于此舞《九代》”；《山海经·大荒西经》亦言“（夏后）开上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下”。此外夏王朝周边部族的乐舞也很发达，据《竹书纪年》记载在少康时期“方夷来宾，献其乐舞”，帝发时“诸侯宾王于门，再保墉会于上池，诸夷入舞。”而任昉之《述异记》更是记述了与大禹有矛盾的防风氏之舞：“昔禹会涂山，执玉帛者万国。防风氏后至，禹诛之。其长三丈，其头骨专车。今南中有姓防风氏，即其后也，皆长大。越俗祭防风神，奏防风古乐，截竹长三尺，吹之如嗥，三人披发而舞。”一些学人通过对该舞蹈分析，认为祭祀防风氏的舞蹈“甚为阴森恐怖，为原始巫舞的一种。”[1]在以上文献中诸多关于夏代的乐舞尤以《夏籥》最为著名。据现存文献显示，《夏籥》以九个阶段分开表演，故有“九夏”之称谓，据《古本竹书纪年》所载，夏代奠基者禹的儿子启也别喜欢这种九节之舞。虽然后世的文献对夏代的乐舞描述有失真实性，但是毋庸置疑这些资料对于了解夏代乐舞的详情还是有一定的帮助的。如陈致先生通过对“夏”字与“夔”字的甲骨文对比，认为“远古传说的乐师夔事实上是源自夏舞舞者一足而舞之形象，加以故事化而产生的。”并且作为“朝代的夏为远古舞者的象形和表意图像”。[2]

关于商代的乐舞，据文献记载主要是商汤、伊尹等帝王或者权贵有关的乐舞。如《吕氏春秋·古乐篇》言汤乃命伊尹作“《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。”《琴史·卷一》也认为《畎亩操》盖“汤聘伊尹于畎亩而

---

[1] 董锡玖、刘峻骧、秦序：《乐舞志》，上海人民出版社，1998 年版，第 127 页。
[2] 陈致：《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》，第 122 页。

命名也。”再如《左传·襄公十年》“宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。”其中之《桑林》乐舞自古以来的学者大多认为其是商代所流传下来的乐舞。[1]

商代之乐舞考之于出土文物最为著名的是七十年代殷墟西区发掘的 M701 墓，该墓虽然被盗，但还是出土了大量的白陶、瓷陶等高级饮食器以及 1 件石磬和 14 件铜铃，有 12 人殉葬，其中 1 人的头部还戴着牛头铜面具。[2]这位戴着牛头面具的殉葬者很有可能是当时的舞蹈表演者。在武官村殷代大墓中亦有“女性骨 24 架，其中随葬物品有乐器和三个小铜戈。可以推测，这 24 位女性生前很可能是乐舞奴隶，死后被陪葬，小铜戈则是他们舞蹈的工具。”[3]当然商代的乐舞展现最为充分的是在甲骨里面。

如郭沫若先生早在《卜辞通纂》一书里面就分析了甲骨文的[illegible]字，认为其就是后来的“傩”字之原始，也就是说在商代已经有了禳除意义的傩舞表演。[4]宋镇豪先生在《中国社会风俗通史·夏商卷》和《商代社会生活与礼俗》两本著作中皆对甲骨文里面所反映的商代舞蹈作了全面概括：

其[illegible][illegible]，有大雨。（《合集》30031）

于[illegible]，有大雨。其雨，[illegible]，有大雨。（《续补》5·88·1）

己丑卜，舞羊于庚雨。今日允雨。（《合集》20975）

据宋镇豪先生研究“上文的[illegible]字从雨，乃专指祈雨之舞。[illegible]似为头戴双角面具的跳足舞，也可能是一种手持双角形舞具的跳足舞。[illegible]可能与前述龙舟竞渡祈雨的礼俗有关，盖舞[illegible]有与此同时并举。舞羊似指装扮成羊或戴羊面具的舞蹈。”[5]此外在甲骨文里面还有很多关于“奏戚”、“奏商”、“美奏”、“新奏”之类的说法，如：

于丁亥奏戚，不雨。（《诚斋》77）

于弜奏戚，其雨。（《合集》31036）

其奏商。（《屯南 4338》

---

[1] 如《左传》杜预注认为其是“殷天子乐名”，孔颖达在为《春秋左传》作疏证的时候也认为它和《大濩》一样是“殷家之二乐也”。李纯一就《桑林》舞的内容发表见解认为：“桑林是商族图腾乐舞的延续，并且很可能后来又陆续添进商族新的历史内容（李纯一：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1964 年版，第 19 页）。

[2] 中国社会科学院考古所安阳工作队：《1969-1977 年殷墟西区墓葬发掘报告》，《考古学报》，1979 年第 1 期。

[3] 郭宝均：《1950 年春季殷墟发掘报告》，见《中国考古学报》，第 5 期。

[4] 郭沫若：《卜辞通纂》，中国社会科学出版社，1983 年版，第 431 页。杨伯达先生在《玉面傩考》（《中原文物》，2004 年第 4 期）也赞同郭沫若这一推测。

[5] 宋镇豪：《中国风俗通史·夏商卷》，第 486 页。

叀商奏。叀美奏。（《合集》33128）

叀戚奏（《安明》1826）

叀新奏，又正。（《安明》1825）

其中之“戚”字甲骨文里面往往写作 ，从字形看他更像是一种斧子，根据周代文献，估计此字是一种持有武器的舞蹈，也就是后世文献中的干舞。故而宋镇豪先生认为其中的商、美、戚、新等皆是不同的祭歌。[①] 此外宋先生还考释出万舞（《合集》30028）、羽舞（《前》6.20.4）、围舞（《前》6.26.2）、林舞（《合集》31033）、舞 （《合集》20970）、舞 （《合集》20974）等甲骨文里面所反映的众多商代的舞蹈。[②]另外，在甲骨文里面有一种舞蹈叫做“代”舞，据李纯一、杨荫浏等人研究在殷商时期，这种舞一般要执着牛尾跳动，而且牛尾又是要在若干舞者之间轮流传递，所以又叫做《代舞》或《隶舞》——“代”就是轮流传递的样子而“隶”则是因为在甲骨文里面的写法犹如两手执着牛尾一样。[③]要之，由于甲骨文字的释读，使得今人能够了解商代众多的舞蹈，这对于了解商代的乐文化是很有启示意义的。至于商代如此丰盛的乐器和舞蹈节目在日常生活中又是如何表现出来的，笔者将在下一小节对此作详细的分析。

附：对甲骨文中“舞”字考辨

从甲骨文中可知在商代诸如祭祀、祈雨等活动中舞的表演是比较频繁的，如：

己未卜，贞……奏舞至甲子……（《合集》31024）

勿舞岳。（《合集》12842）

乙未卜，今日舞 ……。乙未卜，今日舞，亡其……（《合集》16000）

癸卯卜，口，贞乎多老舞……王固曰，其 雨。甲辰……丙午亦多雨……（《合集》16013）

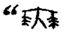
其 ，有大雨。（《合集》30031）

己丑卜，舞羊于庚雨。今日允雨。（《合集》20975）

① 宋镇豪：《中国风俗通史·夏商卷》，第313页。
② 方建军：《甲骨文、金文所见乐器助祭试探》，《黄钟》，2006年第2期。
③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1980年版，第19页。

尤其是《合集》30031中的舞字皆从“雨”，更是直接体现了舞的求雨功能。

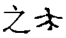
关于“舞”字，《说文》言：“舞，樂也。用足相背，从舛；無聲。𦏶，古文舞从羽亡。”但是从甲骨文诸多舞字的书写方式如： （《合集》795）、 （《合集》27891）、 （《合集》21473）、 （《合集》19056）、 （《合集》1140正）、 （《合集》32986）、 （《合集》28209）、 （《合集》30041）等字形中却看不到许慎所言的“足相背”，此外其所引古文从“亡”从“羽”的书写方式也没有直接体现出来。

从上文“舞”字的甲骨文字形可知，该字在大多数情况下通作“”，中间很明显是一个人，其双手挥动着某种“道具”。关于这种“道具”，近代著名古文字学家王襄先生云：“ ，古舞字。华石斧先生云象人执牛尾以舞之形，为舞之初字。”[①]即认为是牛尾之类。业师朱彦民先生在《从甲骨文“舞”字看“葛天氏之乐”》一文中以《吕氏春秋·古乐》所言“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕”中有操牛尾之说，也认为舞字之“道具”为旄尾之类。[②]

此外，还有一些学者认为其中的“道具”是鸟之羽毛，甲骨文中的舞字是体现商人持羽而舞情景的描写。[③]这也和古代经师解释舞的时候常常用“羽”代替是一致的，如《公羊传·隐公五年》言：“初献六羽，六羽者何？舞也。”何休注曰：“羽者，鸿羽也，所以象文德之风化疾也。”此外在《周礼》中还有“羽舞”、“皇舞”、“拔舞”，根据郑玄等人的解释它们表演的时候也是挥动着羽毛之类的道具进行表演。[④]从这点出发，《说文》所引古文舞字从羽之说就比较合理了。

① 王襄：《簠室殷契类纂》正编第五卷，天津博物院石印本1920年版，第27页上。
② 朱彦民：《从甲骨文“舞”字看“葛天氏之乐”》，《殷都学刊》，2014年第1期。
③ 连劭名：《商代的舞雩》，《古籍整理研究学刊》，1997.4
④ 《周礼·舞师》有皇舞、羽舞、帗舞等众多舞的记载。关于此帗舞和羽舞，郑玄也认为是“羽析白羽为之形如帗也”，颜师古疏曰：“羽舞用白羽，帗舞用五色缯，用物虽异皆有柄其制相类，故云形如帗也。”而皇舞郑玄也仍未是“蒙羽舞”，总之它们都是用羽毛作道具饰物。

但是从甲骨文舞字出现场合的频率分析，商人之舞大多是和求雨等农业活动相关的。所以舞字中的道具不论释读为羽或者旄尾，都和农业之事的关系不大。故而郑慧生先生认为甲骨文舞字中之 ，是一种倒写的“毛”字，并结合《出师表》：“五月渡泸，深入不毛。”而推测其中之“毛”不是不长草木之地，而是不长庄稼的地方，进而指出甲骨文中舞者所执有的道具应该是庄稼之谷物类。[①]

对于郑先生所言甲骨文的舞字是人所挥动的“毛”——即谷物的说法，笔者非常认同。但是郑先生把舞字中人所挥动的道具依旧按照传统的观点隶定为“毛”，笔者则不免存疑。因为舞在甲骨文里面很多场所中都是用在求雨等与农业相关的事情中，此外先民一旦农业获得丰收也会载歌载舞去庆祝，以至于一些乐器如“龢”皆是用代表庄稼之“禾”来表音。这说明舞字和农业的关系是密切的，所以这个道具也应该和农业有关，至于此种道具为何物，笔者认为当是“禾”，也就是说舞是先民在求雨或者庆祝丰收的时候挥动着庄稼的秸秆来跳舞。关于“禾”字，古文如下 (《汉简》)、 (《古币文编·刀弧备》)，此外代表植物开花之“华”也作 （《命簋》）其上半部从“禾”，它们都和舞字之“ ”是比较相似的，都有着叶子下垂的表象。再加上舞的表演场合和目的，我们有理由相信甲骨文中舞字之是“禾”的代指。

如此，可知在上古时期舞字最早的写法是一个人在挥动着禾苗来求雨或者祭祀神灵以求得丰收。至于古人把禾苗理解成羽，可以视为随着社会的发展，在贵族内部举行舞蹈的时候不适宜挥动着谷物这种朴素的道具故而转换为华里的羽毛装饰物。此外在《说文》所引的古文“ ”从羽亡，其从羽之说前文已经解释，至于从亡，应该是古人对古文字的释读错讹所致，因为从《说文》所引的古文舞字可以看出其下部是从“人”，人就是舞字的主体即挥动禾苗者，而“人”下之 ，应该是指示表演者的脚步，如 (《匽侯舞易器》)其下面较其它

① 郑慧生：《释“毛”、“舞”》，《殷都学刊》，2002年第1期。

金文就多出了指示人脚步的符号。而《儠儿钟》之“饮食歌舞”之舞字“[illegible]”更是从辵，其下部和《说文》之古文舞字的𠃊已经是很相似了，所以，《说文》之𦏶应该是古文舞字结构全部异化的一种写法：双禾，被讹写为羽；一人在跳动脚步，被讹写为亡。

第三节　夏商时期乐文化的具体表现

如前文所考论，夏商时期乐器和乐舞的发展是比较完善的，关于它们在具体生活中的应用，笔者将依据相关的典籍文献和考古发掘资料并结合甲骨文的释读对军事活动、饮食活动、祭祀活动以及教育、丧葬、盟会等诸多社会活动中的乐事进行详细考辨。

一、祭祀活动中的乐文化

如《鲁语·国语上》所言：“夏后氏禘黄帝而祖颛顼，郊鲧而宗禹。”据此推测在夏代就已经有比较系统的祭祀活动了。通过典籍文献可以得知在夏代的祭祀活动中是常常有乐舞相伴的，如《楚辞·天问》言“启棘宾商，《九辩》、《九歌》”，以及《山海经·大荒西经》里面所说的“（夏后）开上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。”尤其是后者的舞蹈涉及到“天”的因素，故而晁福林先生认为这些舞蹈与祭祀天有关。[1]此外，历代研究乐舞的人总是不免引用《大荒西经》中郭璞的注释——郭璞言：“《九歌》、《九辨》、《九韶》皆是天帝乐名”，所谓“天帝乐名”当然是夏代祭祀天帝的乐歌。一些属于夏代的考古遗址，如二里头（祭祀坑）遗址出土了很多陶鼓、陶铃、陶埙、石磬等等，[2]客观上也验证了夏代在祭祀时期是有乐事活动的。

由于甲骨文的释读，使得研究商代的祭祀活动较夏代大为便利。据一些学者考证商代的祭祖活动主要有彡（肜）、翌、祭、叀、协等诸多种类。在以上这些祭祖活动中大多都是涉及到乐事活动的，如董作宾先生认为：“彡之义殆为鼓声，此可于彭字证之。彭在卜辞为地名及贞人名，字作[illegible]；[illegible]，左为鼓行，右象其声。彭之初谊，殆拟鼓声之彭彭，故伐鼓而祭即谓之彡矣。”[3]当然从出土的甲骨文字的释读来看，祭祖之时，非但用鼓，还有其它诸如龠、穌、庸等乐器：

> 辛亥卜，出，贞其鼓彡告于唐九牛。一月。（《合集》22749）
>
> 妣庚惟畱用，王受（又），《合集》14125）[4]

---

[1] 晁福林：《先秦民俗史》，上海人民出版社，2001 年版，第 258—259 页。

[2] 詹子庆：《走进夏代文明》，东北师范大学出版社，2006 年版，第 282 页。

[3] 董作宾：《董作宾先生全集》（乙编），第一册，（台北）艺文印书馆，1977 年版，第 100 页。

[4] 其中畱字，裘锡圭先生认为是鞀，亦即鞉、鼗，乃鼓类制之乐器。

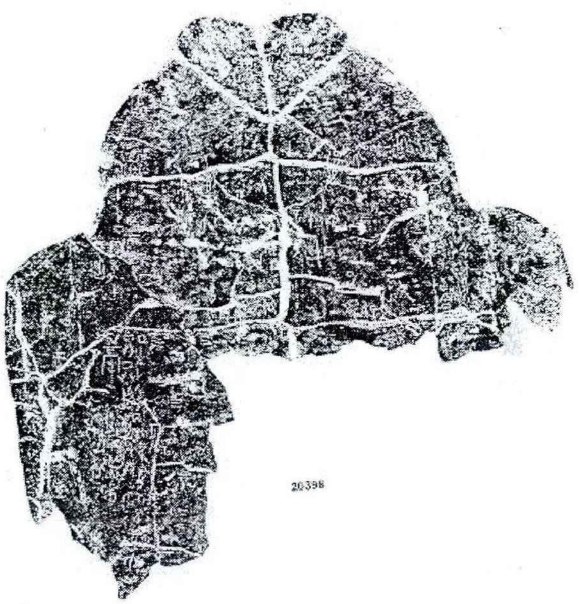
癸亥其奏𦉭，子𢀛其……（《合集》14125）

贞上甲穌暨唐。（《合集》1240）

丙口卜，旅，[贞王]宾大乙龠口。（《合集》22730）

其置用（庸）于丁……（《合集》25901）

在祭祀祖先的时候除了演奏各种乐器之外，还要表演一些舞蹈，其中最为常见的是《濩》舞：[①]



乙亥卜，贞王宾大乙濩。亡尤。（《合集》35499）

丁卯卜，贞王宾大丁濩。亡[尤]。（《合集》35516）

乙卯卜，贞王宾（且）祖乙濩。[亡尤]。（《合集》35681）

在甲骨文里面所反映的商代另一项重要的祭祀活动就是祈雨。祈雨活动和乐事的密切关系仅从甲骨文里面的“舞”字中就可窥见，如𩂣（《合集》29214）、𩂣（《合集》34229），该“舞”字就是由“雨”部构造的。所以在很多祈雨的甲骨卜辞里面都有表演舞蹈的记载：

叀万呼舞，有雨？叀戍呼舞，有大雨？（《安明》1821）

贞：勿舞河，亡其雨？（《合集》14197）

贞：舞岳，有雨？（《合集》14207）

叀万呼舞，有雨？叀戍呼舞，有大雨？（《安明》1821）

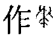
叀各奏有正，有大雨？叀奏嘉，有大雨？叀商奏有正，有大雨？（《合集》30032）

戊寅卜，于癸奏舞，雨不？三月。辛巳卜，取岳比，不比？乙酉卜，于丙奏岳比用，不雨？乙未卜，其雨丁不？四月。乙未卜，翌丁，不其

① 另据邢文研究在甲骨文里面“濩”祭的祭祀名称也和商汤的《大濩》之乐有关。见邢文：《卜辞所见商乐<大濩>》，《古文字研究》，中华书局，2012年版，第111页。

雨？允不。乙未卜，丙出舞？乙未卜，于丁出舞？丙申卜，入岳？辛丑卜，奏𠕋比，甲辰卩，雨少？四月。（《合集》20398）

戊寅卜，于癸奏舞，雨不？三月。辛巳卜，取岳比，不比？乙酉卜，于丙奏岳比用，不雨？乙未卜，其雨丁不？四月。乙未卜，翌丁，不其雨？允不。乙未卜，丙出舞？乙未卜，于丁出舞？丙申卜，入岳？辛丑卜，奏𠕋比，甲辰卩，雨少？四月。（《屯南》4513+4518）

从上引辞例中不难发现，舞蹈祈雨仪式的对象多为河及岳等众神，大概是因为降雨是自然现象，故对河、岳等山川自然神祇舞蹈以祈云雨。尤其值得注意的是，在此引卜辞中的两例《合集》20398、《屯南》4513+4518 其求雨的时间比较长，据朱彦民先生分析卜骨记载的这次求雨活动前后持续了 27 天之久，并认为："这些辞例都记录了连续多天举行奏乐舞蹈的求雨祭礼活动，栩栩如生描述殷人希冀快速降雨的迫切的心情。"①而且在这两例之中，"奏"字亦经常与"舞"字伴同出现。在甲骨文中"奏"往往作、 、 、、等形，像双手捧物或乐器以进献供奉之状，故而有学者认为，"奏"像有所表演进献之状，②而这种"奏舞"也是商代求雨的一种仪式，是一种"祈雨之舞"。③

二、军事活动中的乐文化

《左传·成公十三年》言："国之大事，在祀与戎，祀有执膰，戎有受脤，神之大节也。"由此可知在古代社会，军事和祭祀活动在整个国家事务中占据着重要地位，而夏商时期，情况亦与此不相悬殊。在上一小节我们已经了解到在夏商时期众多的祭祀活动中的乐事情况，在此我们将探讨一番夏商时期战争活动中的乐事情况。

在夏商时期，田猎是一项重要且具有军事操练性质的活动，在甲骨文里面"田"字除了地名、农田之外比较多的含义就是田猎。④在举行这项活动的时候，会有专门的乐舞表演，据《琴史·卷一》记载"成汤承契之基，逢夏至乱修仁行义，以率诸侯，当出野见张网四面，祝曰：自天下四方，皆入吾网。汤曰：嘻！尽之矣，乃去其三面。旧云有《训畋操》，其谓此乎？"也就是说成汤在训练士

① 朱彦民：《从甲骨文"舞"字看"葛天氏之乐"》，《殷都学刊》，2014 年第 1 期。
② 许进雄《古文谐声字根》，台湾商务印书馆，1995 年版，第 420 页。
③ 许进雄《中国古代社会》（修订本），台湾商务印书馆，1977 年版，第 450 页。
④ 孟世凯：《殷商时代田猎活动的性质与作用》，《历史研究》，1990 年第 4 期；孟世凯：《夏商时期军事后勤问题探讨》，见《中国古代军事史论文集》，群众出版社，1989 年版。

卒田猎的时候创作了《训畋操》用来纪念或者指导田猎活动。此外在甲骨文里面还有诸多关于“伐”字的组合：

贞二伐利。(《合集》7043)

三伐。五伐。十伐(《合集》32202)。

贞三伐利。(《安明》233)

口八伐利。(《安明》234)

这种“伐”和《尚书·牧誓》周武王训话于士卒：“不愆于四伐、五伐、六伐、七伐，乃止齐焉。”是一致的，所以宋镇豪先生认为“伐”是商代的舞蹈名称，并认为它们是“脱胎于战斗队伍的序列变化”。[①]当然，“伐”字是否是舞蹈之名称还不好确定，但不容否定的是这种活动是有着一定的节奏要求的，这和原始意义上的舞蹈是没有什么差别的。

此外，频繁出现在甲骨文里面的“万舞”也很有可能会和某些军事活动有关。虽然在大多数甲骨文里面万舞往往是用来求雨使用的(见祭祀活动之中的乐文化)，但是据一些文献对万舞的描述，可以推测其有着很浓厚的军事色彩。如郑玄在为《毛诗》做注的时候引《公羊传》言万舞是干戚之舞，陈旸在《乐书·卷四·万舞》里面认为其是先干戚后羽旄，王维堤先生认为万舞“前半段张扬武功，以干戈为舞具；后半段反映文治，以羽籥为舞器。”[②]可见万舞是或多或少地包含着军事色彩的，并且据《逸周书·世俘解》写到周武王克商之后：“甲寅，谒我殷于牧野，王佩赤白旗。籥人奏武，王入，进万，献。明明三终。乙卯，籥人奏崇禹生开，三钟，终，王定。”其描述的是武王在牧野得胜之后接受献俘的过程，先由籥人演奏大舞《武》乐，武王入场后所谓“进万”，应是表演万舞。在此万舞又和后世的振旅凯歌相似，据此可以推测，商代的万舞是一种用途比较广泛的舞蹈，尤其在军事活动中应该是常常使用的。

三、饮食活动中的乐文化

饮食活动中伴奏乐器的现象，在夏代的显贵阶层是比较流行的。《墨子·明鬼下》言启：“淫溢康乐，野于饮食，将将铭，苋磬以力。湛浊于酒，渝食于野，

[①] 宋镇豪：《中国社会风俗通史·夏商卷》，第313页。
[②] 王维堤：《万舞考》，《中华文史论丛》，1985年第4辑。

万舞翼翼，章闻于天。"《夏书·五子之歌》也说到太康"甘酒嗜音，峻宇雕墙"，最为甚者是《新序·刺奢》所言夏桀在奢侈的酒会上用鼓来助兴三千人大饮。[1]属于夏代的考古遗址，如陶寺遗址的大型墓葬之中出土的乐器和饮食器物井然有序地排列在一起"宛然再构了这位权贵人物生前一边进食，一边陶醉于鼓磬交奏之声的饮食生活场景。"[2]而河南偃师二里头的夏代遗址墓葬中的物品摆放也是与陶寺大型贵族墓一样，序而不乱，墓室之南面放酒器铜爵、陶盉一组，北面放置特磬，也意在表明"饮以举乐"。[3]

商人在这方面的乐事活动也是比较常见的，商汤后人在祭祀商汤的大型乐歌《诗经·商颂·那》篇详细地描述了在祭祀时期的宴飨活动中的乐事：

猗与那与！置我鞉鼓。奏鼓简简，衎我烈祖。汤孙奏假，绥我思成。鞉鼓渊渊，嘒嘒管声。既和且平，依我磬声。于赫汤孙！穆穆厥声。庸鼓有斁，万舞有奕。我有嘉客，亦不夷怿。自古在昔，先民有作。温恭朝夕，执事有恪，顾予烝尝，汤孙之将。

虽然该篇章大多是讲述祭祀活动，但是最后也说到"我有嘉客"、"顾予蒸尝"，很明显这里描述的是饮食活动，而乐舞、乐器表演是包含在内的。再如《吕氏春秋·古乐》言汤曾命伊尹创作《大濩》、《晨露》、《六列》等乐曲，而伊尹的另一个身份是庖厨，[4]这也客观上反映了商代饮食与乐事之间的密切关系吧。前文所举例之殷墟西区发掘的 M701 墓，在出土了大量的白陶、瓷陶等高级饮食器的同时还出土了 1 件石磬和 14 件铜铃，有 12 人殉葬，其中 1 人的头部还戴着牛头铜面具。[5]这些乐器或者乐舞的表演者和食物器皿一起被殉葬于死者，说明当时的人们已经在现实的生活中把饮食和音乐融合为一体了。

四、其它活动中的乐文化

音乐与教育。按《尚书· 舜典》有舜实施乐教的记载：帝曰："夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声

---

[1] 《新序·刺奢》：（桀）纵靡靡之乐，一鼓而牛饮者三千人。
[2] 宋镇豪：《中国风俗通史·夏商卷》，第 309 页。
[3] 同上，第 310 页。
[4] 《史记·殷本纪》言"伊尹名阿衡。阿衡欲奸汤而无由，乃为有莘氏媵臣，负鼎俎，以滋味说汤，致于王道。"《吕氏春秋·孝行》："汤得伊尹，祓之于庙，爝以爟火，衅以牺猳。明日，设朝而见之。说汤以至味。"
[5] 中国社会科学院考古所安阳工作队：《1969—1977 年殷墟西区墓葬发掘报告》，《考古学报》，1979 年第 1 期。

依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”这里的夔即是专门司职乐舞之人，而“胄子”即受教对象，是氏族部族的世袭接班人。如史前时期一样，在夏商时期的教育活动中也是包含着音乐成份的，如《夏小正》中就有“丁亥万用入学”的记载，这说明入学仪式除了重视对日期的选择之外，还要表演万舞来烘托气氛。[①]此外在甲骨文里面还有一片卜辞，其曰：“丁酉卜，其呼以多方小子小臣，其教戒。”[②]其中“戒”字原作 ，像人手持戈，陈梦家先生认为其是“持戈而舞蹈”的象形[③]，如此而言，商代贵族子弟在学校里面接受的教育中就包含有军事舞蹈成份，估计这种戒舞犹如今天的军事体操，除了强身健体之用外也是一种准军事的操练。

日月食之用乐。按《左传·昭公十七年》引《夏书》言：“辰不集于房，瞽奏鼓。”杜预注曰：“集，安也；房，舍也；日月不安其舍则食。”也就是说在夏代日月没有按时出现而发生日月食的时候要鸣鼓禳除。这种带有原始性质的以鸣鼓的方式来禳除日月食的习俗对后世影响深远，纵观《左传》、《国语》等文献记载可知整个西周以及春秋战国时期都一直遵从着这一习俗。

迁徙之用乐。按《吕氏春秋·音初》言：“殷整甲徙宅西河，犹思故处，实作西音。”在此虽然是为了表明西音的形成过程，但是我们也可以从这里窥测出在迁徙往来的过程中商人是要演奏音乐的，其目的或者是为了庆祝或者是为了怀念故址。

殉葬之用乐。关于殉葬的乐事情况，在属于夏代的陶寺文化遗址中就有发现，如该遗址出土大量的陶玲、陶埙等。在众多所发掘的商代贵族墓葬之中，乐器基本上都是最常见的组成部分，如1935年安阳西北冈M1004四墓道大墓有石磬出土；而在M1217四墓道大墓也出土了石磬、莽皮鼓等；M1400出土了青铜人面具。[④]而最负盛名的妇好墓则出土了五件一组的编磬和编铙以及众多的铜铃、陶埙和牛头等面具。[⑤]此外，在一些中下贵族的墓葬里面也发现大量的乐器陪葬现象，如1984年在殷墟戚家庄M269号墓，面积虽然只有6.46平方米，但是却出土大小

[①] 关于《夏小正》的真伪历代学者多有争议。今人胡铁珠在《论<夏小正>星象的使用年代》中分析认为该书是一部从夏到周通用的历法。陈久金在《论<夏小正>是十月太阳历》一文中延续胡铁珠先生的研究，认为其是夏朝流传下的月令。另外晁福林的《先秦民俗史》、王玉哲的《中华远古史》、陈美东的《中国科学技术史·天文卷》都在一定程度上肯定了《夏小正》的真实性。
[②] 转引自郭沫若：《殷契粹编》，科学出版社，1965年版，第639—640页。
[③] 陈梦家：《射与郊》，《清华学报》第13卷第1期，1941年4月。
[④] 陈梦家：《殷代铜器》，《考古学报》，1954年第7册。
[⑤] 中国社会学科院考古研究所：《殷墟妇好墓》，文物出版社，1980年版。

递减的一组三个铜铙。[1]宋镇豪先生根据甲骨文“己巳卜，雀以猴，十二月。(《合集》8984)”以及在武官大墓发现的3只猴子的殉葬品上面系有铜铃，认为在商代已经有了“猴戏”并用来陪葬。[2]当然在这些出土乐器的墓葬中也有明显的差别，最显著的就是数量的差异，这说明在夏商时期以乐陪葬已经有了一套比较完整的制度规范。

盟会之用乐。据文献记载，夏商之时有很多次比较大的盟会如《左传·哀公七年》记载:“禹合诸侯于土涂山，执玉帛者万国。”《左传·昭公四年》言“夏桀为有仍之会，有缗叛之。”《左传·昭公四年》言“夏启有钧台之享，商汤有景亳之命”。这些盟会大多都会涉及到祭祀活动，[3]所以关于“钧台之享”张怀通先生就认为“是由夏启主持的,在钧台之上向上帝举行的献祭活动,参与助祭的是来自各地的方国首领。”[4]既然有祭祀活动，前文我们已经了解在夏商时期诸多的祭祀场合是有着使用乐事习俗的。从甲骨文中可以得知商王对于各方部族在盟会之后也少不了宴飨、赏赐之事：

……卢伯灤其延呼飨？　吉。(《合集》28095)

丁酉卜，呼多方鎌燕？(《合集》21479)

方伯其饮于口？吉。(《合集》28097)

庚戌［卜］，贞：赐［多子］女又贝朋?(《合集》11438)

宴飨乃饮食之发展，其用乐侑食前文已述及之。关于赏赐《周礼·春官·大宗伯》云：“一命受职，再命受服，三命受位，四命受器，五命赐则，六命赐官，七命赐国，八命作牧，九命作伯。”我们在《合集》里面虽然没有发现有赐予乐器的记载，但是比之《左传》、《国语》国君每每有赐人乐器乐师的习惯，再加上在商代王陵以及其他贵族大墓出土了很多青铜乐器，这些乐器的来源大部分应该都是商王所赏赐的。[5]此外在会盟的时候一些周边部族也会向当时的中

---

[1] 安阳市博物馆：《殷墟戚家庄 M269 号墓发掘简报》，《中原文物》，1986 年第 3 期。

[2] 宋镇豪：《商代社会生活与礼俗》，第 488—489 页。

[3] 《礼记·曲礼下》言：“约信曰誓，涖牲曰盟。”孔颖达疏：“以其不能和好，故用言辞共相约束以为信也。”又曰：“盟者，杀牲歃血，誓于神也。”《尔雅·释名》曰：“盟，明也，告其事于神明也。”

[4] 张怀通：《夏启‘钧台之享’解》，《山东大学学报》，2002 年 3 月。

[5] 据彭子成、刘诗中等学者研究，商代王畿地区的高比值青铜器原料大多来自于河北、辽宁地区，然后再在商都附近铸造（见彭子成、刘诗中等：《赣鄂豫地区商代青铜器和部分铜铅矿料来源的初探》，《自然科学史研究》，1999年第3期）。在一些大型的墓葬如妇好墓等属于王室成员的墓葬中其青铜器物肯定不是自己铸造，而应该是商王赏赐，如在甲骨文里面出现大量的“工”、“百工”等字样，温少峰、袁庭栋等学者认为．“工”是隶属于商王的手工工匠。并引前人说法认为“司工”即为周代的“司空”一职（温少峰、

央政府进献乐队，如《竹书纪年》记载在少康时期“方夷来宾，献其乐舞”，帝发时“诸侯宾王于门，再保墉会于上池，诸夷入舞。”

结语

中国文化发展的特点是礼乐文明的同步发展，关于“礼”，杨宽先生对此有着深刻的见解：“‘礼’的起源很早，远在原始氏族公社中，人们已惯于把重要行动加上特殊的礼仪。原始人常以具有象征意义的物品，连同一系列的象征性动作，构成种种仪式，用来表达自己的感情和愿望。这些礼仪，不仅长期成为社会生活的传统习惯，而且常被用作维护社会秩序、巩固社会组织和加强部族之间联系的手段。进入阶级社会后，许多礼仪还被大家沿用着，其中部分礼仪往往被统治阶级所利用和改变，作为巩固统治阶级内部组织和统治人民的一种手段。”[①]按照杨宽先生对“礼”的理解，我们不难发现在夏商时期的祭祀、饮食、军事、教育、盟会等诸多生活方面都是含有“礼”的成份的。并且这些活动中往往与乐事活动相互结合，如果对比《周礼》所记载反应的西周以后直至战国晚期的完善的吉、凶、军、宾、嘉五礼之划分，不难发现在夏商时期已经初步具有了这种框架。这样再回首夏商的乐文化不难发现其无论在制度上还是在规模上都是比较发达的，这也使得我们不难理解为什么文献中的西周以后一下就进入了礼乐文明的时代，因为周代的建国是建立在夏商高度礼乐文明的基础之上的。如此也不能不感慨《礼记·礼器》所记载的孔老夫子所对夏商周礼乐之一贯性的深刻认识：“三代之礼一也，民共由之。或素或青，夏造殷因。”

袁庭栋：《殷墟卜辞研究——科学技术篇》，四川省社会科学院出版社，1983年版，第 349—353页）。如此可以推测在商代商王有着大量的器物制作工匠，而王室成员、方国贵族都会受到商王器物的赏赐，当然其中是包含乐器在内的。

[①] 杨宽：《古史新探》，中华书局，1965 年版，第 234 页。

第四章　西周以后乐与五礼的结合

西周以后直至战国晚期，中国古代文明明显地进入一个乐文化高度繁荣的时代，以至于很多学者都把这一时期作为中国（礼）乐文化全面发展的代表时期。[1]礼乐文明、礼乐制度等反映着乐与礼全面结合的称谓也往往用来指代这一时期。出现这种原因一方面固然是由于记述这一时期的文献资料颇为翔实，人们可以对这一时期的礼乐文化有着较夏商及其以前更为全面的认识；此外，最为重要的是以周公为代表的西周统治者在夏商比较发达的礼乐文化组合的基础上进一步制定了完善的礼乐制度，使得乐文化和礼文化得到了紧密的结合，出现了礼中有乐，乐中含礼的局面。

西周以后礼制发达，数量冗繁。故《礼记·礼器》有“经礼三百，曲礼三千”之概称。古人为方便记述就对这些众多的礼进行归类而分为五礼，按照《周礼·春官·大宗伯》的记载，这五种礼基本囊括了西周以后社会生活的各个方面，其具体内容如下：[2]

---

[1] 贾海生先生在《礼乐文明的衰落与重构》(《杭州》，2012.3)、杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》(人民音乐出版社，1981 年版)皆着重论述了西周以后礼乐文明的昌盛状况，并一致认为随着春秋战国时期的“礼崩乐坏”，这种昌盛局面也告一段落。

[2] 关于《周礼》其成书年代和真伪问题古今学者一直争论不休。西汉今文学家多言其为伪书，近人康有为在《新学伪经考》畅言其为刘歆伪造，而朱熹却力赞其为周公所作“盛水不漏，非周公不能作”。近代而来一些学者，如日本学者林泰辅在《周公と其时代》(东京书店大正 4 年 9 月版) 一书中、详尽地分析了《周礼》所见天神、地示、人鬼以及伦理思想、政治制度等、认为此书作于西周厉王、宣王、幽王时代。蒙文通先生《从社会制度及政治制度论周官成书年代》(载《图书集刊》第一期) 一文也认为《周礼》“虽未必即周公之书、然必为西周主要制度、而非东迁以下之治。”当然，如郭沫若先生在《周官质疑》、钱穆先生在《周官制作时代考》皆认为成书于战国晚期。而彭林在《<周礼>的主题思想与成书年代》、徐复观在《<周官>成书之时代及其思想性格》皆倾向于其成书于秦以后。

今按《汉书》所记载，早在武帝河间献王之时已有此书，故不得再言刘歆伪造，康氏之论，实为迂腐。笔者以为《周官》、《周礼》之‘周’字恐非周代之周，按原本《周礼》包罗天地四时之百官，大则冢宰司徒，小则鸟兽之职，故此‘周’字当为‘全’之释，故而非一代之典籍，周因于商有损益，其中亦有商人之制度。按古书所成往往附会名人，如《本草》附会神农，《内经》附会黄帝，若认定周公制此《周礼》也不免迂腐。且古代之书，皆非一人一时所作，它们更多的是在历史的传承中，历代学者不断对其删订而定本的。近人金景芳先生在其《经书浅谈》(中华书局，1984 年版，第 46 页）一文中认为《周礼》：“当为周东迁以后某氏所作，作者得见西周王室档案，故其中古制极为详细，但其中也曾增入作者自己的设想，如封国制、畿服制等等，故此方案具有时代特点，但西周不能为此方案，即春秋战国时人也不会有此方案。原因春秋已降王室衰微，降为末流，当时不会幻想其复兴，而西周蒸蒸日上，亦不可产生此种幻想。”此

以吉礼事邦国之鬼神示。以禋祀祀昊天上帝；以实柴祀日、月、星、辰；以槱燎祀司中、司命、风师、雨师；以血祭祭社稷、五祀、五岳；以貍沈祭山林川泽；以疈辜祭四方百物；以肆献祼享先王，以馈食享先王，以祠春享先王，以禴夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王。

以凶礼哀邦国之忧。以丧礼哀死亡，以荒礼哀凶札，以吊礼哀祸灾，以襘礼哀围败，以恤礼哀寇乱。

以宾礼亲邦国。春见曰朝，夏见曰宗，秋见曰觐，冬见曰遇，时见曰会，殷见曰同，时聘曰问，殷覜曰视。

以军礼同邦国。大师之礼，用众也；大均之礼，恤众也；大田之礼，简众也；大役之礼，任众也；大封之礼，合众也。

以嘉礼亲万民。以饮食之礼，亲宗族兄弟；以婚冠之礼，亲成男女；以宾射之礼，亲故旧朋友；以飨燕之礼，亲四方之宾客；以脤膰之礼，亲兄弟之国；以贺庆之礼，亲异姓之国，以九仪之命正邦国之位。

结合上面的文献中可以简单地概括西周以后的吉礼主要是对天地神祇和祖先的祭祀；凶礼主要是对一些灾害如死亡、丧失国土、自然灾害的悼恤；宾礼主要是指诸侯（国家）间的交往礼节；军礼主要是和军事有关的一些活动如检阅、出征、赏功等等；嘉礼似乎是对其它四礼之余的综合，诸如婚冠、宴饮、宾射等等。[①]当然，在诸多的礼仪活动之中，乐是一个不可缺少的部分，因为西

说最有可取之处，因为《周礼》之内容和近代出土的西周文物制度有很多相似的地方，所以笔者认为《周礼》之书，其成书过程是经历了很长的历史阶段，其中有着部分西周社会的描述或者记载，此外他更多地反应或者记载了西周以后尤其是春秋战国时期的制度（如《南齐书·王僧虔传》称，文惠太子镇雍州，有盗发楚冢，获竹简书，青丝编简，广数分，长二尺有奇，得十余简，以示王僧虔，僧虔曰，是科斗书《考工记》，则其为秦以前书，亦灼然可知）。且今按《汉书》所记载，早在武帝河间献王之时已有此书。所以《周礼》一书虽不能全部视为西周的典章制度，但是其作为记述西周以后直至战国晚期先秦社会制度的文献可信度是比较大的（当然不排除其中有些是一些臆想或者猜测的章节）。所以笔者在依靠《周礼》作为主要资料支撑来描述西周以后直至战国晚期的礼乐结合状况时，尽量结合《楚辞》、《左传》、《诗经》等文献相互支撑，尽可能较为完善地使用《周礼》作为主要资料来描述这一时期礼乐的结合现象。

① 彭林先生在其《中国古代礼仪文明》一书中把五礼归纳为：吉礼——天神（上帝、日月星辰、司命司中等等）、地亓（社稷、山川等等）、人鬼（祖先）；凶礼——丧礼（诸侯去世、亲戚去世）、荒礼（年谷不熟）、吊礼（邻国遭遇水旱之灾）、禬礼（向邻国救助财物）、恤礼（邻国有难遣使慰问）；军礼——大师之礼（天子亲自出征的礼仪）、大均之礼（士兵自备军备参战）、大田之礼（田猎检验军队）、大役之礼（为了营造工程而役使民众）、大封之礼（古代诸侯国之间的封疆事宜）；宾礼——朝礼（天子的五门如皋门、库门、路门、雉门、应门以及三朝、朝位朝服和君臣出入、揖让等等相关的礼仪、相见礼（君臣、士大夫、庶人等等相互见面时期的礼仪规范）、蕃王来朝仪（这主要是明代洪武时期规定的蕃王来朝的礼仪）；嘉礼——饮食之礼（国君通过宾射、燕享与宗族或者宾客的聚食礼节）、婚冠之礼（男女婚姻之用礼）、宾射之礼（乡之乡射，朝廷之大射等礼节中之礼仪）、燕飨之礼（天子与诸侯之间的酒食礼节）、脤膰之礼（祭祀结束之

周以后乐常常伴随着礼而存在或举行。[1]如《周礼·春官·大司徒》明言“以礼乐合天地之化，百物之产，以事鬼神，以谐万民，以致百物。”现今学者研究西周以后的社会文化，“礼乐”是不可避免的主题，所以单看他们的著作名称就能深刻地体会到这一点，如贾海生之《周代礼乐文明实证》、沈文倬之《宗周礼乐文明考论》等等，仅仅通过这些以“礼乐”作主题的著作就可以窥探西周以后乐与礼关系之密切。

上文《周礼·春官·大宗伯》一节中对五礼的统属部分作了详细的介绍，但是在各个礼节举行的时候，关于乐是如何配合使用之类的情况却没有作解释。这种现象不免使得后人对西周以后礼乐文明含糊不清：礼与乐是怎么结合的？在各个礼仪活动中乐是如何使用的？不同礼节中的乐又有什么区别？并且这种结合后世也很少有研究，因为传统的观点习惯性地将礼与乐分开来写，如《史记》之中乐书和历律书分别撰文，后世绝大多数记录典章制度的文献基本上也是承袭这样的章节安排，如《通典》、《通志》皆是礼典（略）和乐典（略）分别撰文写作。这种情况虽然使得人们对礼与乐的全貌一目了然，但是在讨论“礼中之乐”或者“乐中之礼”的时候，不免紊乱或者不足。故而在此章节，笔者把乐和礼结合起来，以乐为主线以礼为纲目，依次以吉礼、凶礼、军礼、宾礼、嘉礼五个部分全面解读西周以后乐和礼的组合及其关系。

后，国君把肉分给兄弟之国）、贺庆之礼（对有婚姻甥舅关系的异姓之国有喜庆的时候前去庆贺）、巡守礼（天子定期巡视国内各个地域的礼节）、即位改元礼（政权更迭、新君即位使用新的纪年）以及正旦朝贺礼、冬至朝圣礼、皇后受节礼、学校礼、养老礼等等。详见该书第23-37页，中华书局，2013年版。

[1] 至于西周以后，为何会出现乐与礼的密切结合，笔者认为这和这两种文化形态的特点有关。首先是礼和乐在使用的时候都有着阶级属性，如《周礼·春官·小胥》言“正乐县之位，王宫县，诸侯轩县，卿大夫判县，士特县。”《公羊传·隐公五年》对于佾舞也认为是“天子八佾，诸公六，诸侯四”这些用乐事宜明确规定了天子、诸侯、卿大夫的用乐等级制度。而礼也是关于等级的一种规范，如《礼记·哀公问》明言“非礼无以辨君臣上下长幼之位也”、《礼记·曲礼》亦言“君臣上下父子兄弟，非礼不定”所以在西周以后礼与乐都有着维护周天子至尊地位的作用。此外，由于礼是一种硬性的制度规定，让人长时间遵守不免出现疲劳的状况（在《论语·乡党》里面有描写孔子如诸侯紧张的篇幅：“入公门，鞠躬如也，如不容。立不中门，行不履阈。过位，色勃如也，足躩如也，其言似不足者。摄齐升堂，鞠躬如也，屏气似不息者。出，降一等，逞颜色，怡怡如也。”），而乐由于其歌舞升平能够使人放松，所以古人就体会到“乐主和”（《礼记·乐记》）的功能。所以古人为了缓和等级礼制的硬性规定，也需要把乐引入到礼中，使它们结合“节民心，乐和民声，政以行之，刑以防”、“乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。和故百物皆化，序故群物皆别。乐由天作，礼以地制。过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。”（《礼记·乐记》）这样礼和乐在对立中便得到统一。故而共同的等级规定性、协和的调节作用，使得西周统治者对礼乐结合大力推行。

第一节　乐与吉礼

以禋祀祀昊天上帝；以实柴祀日、月、星、辰；以槱燎祀司中、司命、风师、雨师；以血祭祭社稷、五祀、五岳；以貍沈祭山林川泽；以疈辜祭四方百物；以肆献祼享先王，以馈食享先王，以祠春享先王，以禴夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王。

以上是《周礼・春官・大宗伯》所罗列的吉礼之详细。也就是说大凡祭祀昊天上帝、日月星辰、风师、雨师、司中、司命、社稷、山川、其它灵物以及祖先都是在吉礼的范围之内。所以笔者按照上面的类别，把吉礼各个方面一一罗列出来，进而再根据其它文献记录把相应礼节中的乐事一一附录其后，以便大家更清楚地了解西周以后乐与吉礼结合的情况。

一、祭祀昊天上帝之乐事

《周易》言："雷出地奋，豫，先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"可见在祭祀上帝的时候为了气氛的隆重，"乐"是一个不可或缺的部分。在出土的西周乐器铭文上面很多都刻有悦神的言辞：

用卲（昭）各（格）喜侃前文人。（梁其钟　《集成》第 1 册 189）

用嘉乐文神人。（邢叔采钟　《集成》第 2 册 356）

根据《集成》统计，西周乐器多铭刻有"喜侃"或"侃喜"等词语于"文神人"、"前文人"等语辞之前，皆体现了乐的娱神功能。周人希望在祭祀中"人神以数合之，以声昭之，数合声和"，臻于人神和的境界。祭祀昊天上帝在西周以后也叫"郊"，如《礼记・郊特牲》曰："臭味未成，涤荡其声，乐三阕，然后出迎牲。声音之号，所以昭告于天地之间也。"也就是说在"郊"祀天神的时候一旦摆放好祭品就要通过演奏乐曲去告知天神。按《周礼・大司乐》所言，祭祀天神的"标准"音乐是下[1]：

[1] 《周礼・大司乐》："则天神皆降" 郑玄注曰 "谓五帝及日月星辰也"，显然，中国传说之中的五帝在此属于天神，也就是上帝。但是在其它文献中，五帝又是祖先神，故而笔者在讨论乐的时候会根据不同的场合或者文献解释，把五帝列入上帝和祖先神两个范畴之内。这种现象的存在只能感叹古代文献记载的模糊。

凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。

也就是说在祭祀天神的时候要表演特定的律吕，使用雷鼓、鼗鼓、孤竹之管、云和之琴瑟，当然最为重要的是表演享神的《云门》乐舞。关于享神的“乐六变”郑玄对此解释认为：“变犹更也。乐成则更奏也。此谓大蜡索鬼神而致百物，六奏乐而毕……凡动物敏疾者，地祇高下之甚者易致，羽物既飞又走，川泽有孔窍者，蛤蟹走则迟，坟衍孔窍则小矣，是其所以舒疾之分。”这里面郑玄提到的“六乐”，其实是六种音乐，其区别如郑玄所说，大概是其演奏缓慢不同。因天神在“第六变”估计是其居高位不容易传达，故而用最为缓慢的演奏以求其能够听清楚。

此外由于各地风俗不同，对上帝的称谓也不尽一致。比如在楚国，上帝又叫做“太一”，[1]在《楚辞·九歌》里面有《东皇太一》一节，就是记述楚国地区祭祀上帝“太一”情况的。王逸对此章节的解释是：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”其中涉及乐的描述如下“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡，灵偃蹇兮姣服，服芳霏霏兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。”据此可知在祭祀上帝“太一”的时候，竽、瑟、鼓、安歌、丽服舞蹈以至于五音具备，可见这种祭祀活动中乐事之盛。

二、祭祀日月星辰之乐事

如上所言，在祭祀系统里面，日月星辰和上帝一样都属于天神系统，它们除了拥有自己独特的音乐配合祭祀之外，还兼有和上帝一样的祭祀音乐，尤其是大规模的标准祭祀乐应该是一致的，正如《通典·礼略·朝日夕月》所言“乐与祭五帝同”，具体也是和祭祀上帝一样“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为

此外，由于本文在五礼与乐之关系的讨论中，对各个礼划分的比较详细，如把天神之上帝、日月星辰、司命司中风师雨师放在三个部分，以至于祭祀天神的《云门》被重复提起。在此笔者认为虽然这样不免冗繁，但是却可以使西周以后礼乐结合的情景显得更加直接，所以暂且先用这种方式表述。

[1] 朱熹：《楚辞集注》：“太一身名天之尊神，祠在楚东以配东帝，故云东皇。《汉书》云天神贵者太一，太一佐曰五帝。中宫天极星其一明者太一常居也。《淮南子》曰太微者太一之庭，紫宫者太一之庙居。”见（《楚辞集注》，上海古籍出版社，2001 年版，第 32 页）

徵，姑洗为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。”（《周礼·大司乐》）

在《周礼·春官·乐师》中有“人舞”一词，郑司农云“人舞者，手舞”。《韩非子·五蠹》中也有“长袖善舞”的说法，大概就是此舞。关于“人舞”的使用，郑玄在为《乐师》做注的时候写到：“星辰以人舞，徒手舞以祭日月星辰”，可知这种舞在西周以后主要就是用来祭祀日月星辰的。

此外，前文说到的《楚辞》之《九歌》一节中也有祭祀“东君”太阳的活动。王逸在为《九歌》注释时说到“其祀必使巫觋作乐歌舞以娱神”，可见祭祀太阳之时要有歌舞表演。关于其表演，《东君》里面记载的非常详细：“羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。緪瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簴。鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱。”先不说祭祀活动里面大量使用瑟、鼓、箫、钟、竽、篪等等，且看后人是怎么演绎当时的盛况：“登高远而低徊，顾怀遂见下方所陈钟鼓竽瑟声音之美，灵舞会舞容色之盛。”[①]由此可知，祭祀太阳活动的乐事盛况是可以想象的。

三、祭祀司命、司中、风师、雨师之乐事

在祭祀这些神祇的时候还要重复使用上面《周礼·大司乐》章节中祭祀天神的标准音乐，亦即“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，《云门》之舞，冬日至，于地上之圜丘奏之，若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。”虽然不见得在每次祭祀活动中都会如此，但是可以相信官方的最高准则是如此的。此外，在祭祀它们的时候还有可能用到《韶》乐，如在《大司乐》里面有“舞《大韶》以祀四望”，郑玄解释的时候认为“司中、司命、风师、雨师或亦用此乐与？”可知在祭祀这些方物的时候《韶》乐是有可能用到的。

《楚辞·九歌》中涉及到这个部分的有《大司命》、《少司命》、《云中君》，讲述的是祭祀司命和雨（风）师的活动。如“临风怳兮浩歌”，朱熹解释为“此复为神语以命巫者女及美人，皆指巫也；言欲与女沐于咸池而望汝不至，遂怳然而浩歌也。”[②]这里面所说的“浩歌”就带有降神、祭神的性质。

古代中国以农为本，风调雨顺是全天下的普遍追求，所以一遇到洪水或者干旱，各种大规模的祭祀活动就会出现。即便是今日在广大的农村地区也广泛

[①] 朱熹撰，蒋立甫点校：《楚辞集注》，上海古籍出版社，2001年版，第42页。
[②] 朱熹撰，蒋立甫点校：《楚辞集注》，第41页。

地有着“求雨”的活动，其一般是祭祀龙王爷，然后会搭戏台为龙王爷唱戏。如果这种为神唱戏的活动向西周以后的社会追溯，笔者认为当是“皇舞”之遗留。在《周礼》里面有“舞师”这一职位，其职责之一就是：“教皇舞，帅而舞旱暵之事。”郑玄注曰：“旱暵之事谓雩也，暵，热气也。皇舞，蒙羽舞，书或为[illegible]，或为义。”这种舞蹈在古代又叫做“雩”，《礼记·月令》在仲夏之月“大雩帝，用盛乐”[①]，这种盛乐如何？且不说歌舞如《云门》之类的规模，但看乐器的使用就可以体验一番，郑玄解释的盛乐是上文“乐师修鞀鞞鼓，均琴瑟管箫，执干戚戈羽，调竽笙篪簧，饬钟磬柷敔”试想这些乐器一起演奏，其场面之大，自然可知。当然，不见得所有的雩祭都是如是规模，一般而言有如此盛大音乐配合的祭祀一般只是在仲夏这个特殊的日期内，在其它时候规模要小得多。[②]

此外《诗经·大雅·云汉》也反映了当时雩雨的心态，可惜没有记载用乐的情况，不过由于《诗经》本身就是乐歌，或许《云汉》就是一首专门用来表演求雨的乐歌。

四、祭祀社稷之乐事

社者土神，稷者谷神，总而言之，社稷乃古代天子诸侯祭祀土地神和谷物之神。由于这两种神祇皆是和农业生活有关，故而祭祀社稷对以农业立国的周代社会来说更是一件大事。当然祭祀社稷时音乐是不可或缺的，如《白虎通·社稷》言：“祭社有乐，《乐记》曰：“乐之施于金石丝竹，越于声音，用之于宗庙社稷。”《周礼·大司乐》亦言：“乃奏大簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示”，郑玄注曰：“《咸池》，《大咸》也。地祇，所祭于北郊，谓神州之神及社稷。”《礼记·月令》又有“（季夏之月）以祀宗庙社稷之灵”之说，可知这种载歌载舞祭祀社稷规模比较大的时候当在季夏时节，其具体盛况当看《周礼·大司乐》的详细描述：“凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。”此外，在祭祀社稷的时候还有专门的人员跳“帗舞”

① 这里面的“帝”郑玄在注中认为是先帝。《月令》下文又有“乃命百县雩祀百辟、卿士有益于民者，以祈谷实”，郑玄在注“天子雩上帝，诸侯以下雩上公”时也视其为祖先神。笔者按，雩祭主要是求雨，虽然在《周礼》系统里面多指祖先神，但是在广大民间还应该是风师、雨师之类的神祇。

② 《礼记·月令》郑玄注曰“凡他雩，用歌舞而已”，《周礼·舞师》也写到“凡小祭祀则不兴舞”。

协助祭祀，如《周礼·舞师》言：“教帗舞，帅而舞社稷之祭祀。”关于此帗舞，郑玄认为是“羽析白羽为之形如帗也”，颜师古疏曰：“羽舞用白羽，帗舞用五色缯，用物虽异皆有柄其制相类，故云形如帗也。”据此可知祭祀社稷的时候所演奏的“帗舞”主要是挥舞着一些羽毛或者丝绸做成的旗帜来表演，其舞状如云形。

在西周以后社稷有时候又是分开来祭祀的，同时由于社比稷要普遍[①]，所以在一些文献里面就有单独祭祀社的乐曲，如《庄子·养生主》里面有“合于《桑林》之舞”。关于《桑林》之舞《吕氏春秋·顺民篇》言：“昔者汤克夏而正天下。天大旱，五年不收，汤乃以身祷于桑林”。其中之“桑林”乃是商王族祭祀社的场所[②]，由此可知其西周以后春秋时期的《桑林》舞当是专门祭祀社的一种舞蹈。

五、祭祀山川、四望之乐事

山川之神理应属于地祇系统，故而按照《周礼·大司乐》其标准的祭祀音乐应该是：“凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，灵鼓灵鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞，夏日至，于泽中之方丘奏之，若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。”当然上面的《咸池》之舞以及众多的乐器配合可能只是夏至日的时候所使用。在其它的时间如果对山川进行祭祀，所配合的音乐会有所区别：如《周礼·大司乐》规定祭祀四望和山川的时候用的乐是《大磬》和《大夏》：

> 乃奏姑洗，歌南吕，舞《大磬》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》，以祭山川。

其中之所以舞《大夏》应该和大禹治水平土有关，上文中山川是不需要解释的，关于四望郑玄注释为“五岳、四镇、四窦（渎）”，可见四望基本上也是山川的范畴。这时候舞师也会带领下属表演“兵舞”[③]以助兴，如《山海经·中山经第五》：“熊山，席也，其祠：羞酒，太牢具，婴毛一璧。干舞，用兵以禳祈，璆冕舞。”这里的“干舞”就是一种持盾而舞的兵舞。在祭祀四望的时候也

[①] 《礼记·祭法》：“王为群姓立社，曰大社。王自为立社，曰王社。诸侯为百姓立社，曰国社。诸侯自为立社，曰侯社。大夫以下，成群立社曰置社。”可知西周以后立社是很普遍的。

[②] 卜键先生在《桑林与<大濩>—商代社祭与社乐考引》（《戏曲研究》，第 55 辑）中认为桑林是商人的祭社场地，而《大濩》是祭社乐歌。

[③] 《周礼·舞师》：掌教兵舞，帅而舞山川之祭祀。

需要舞师去教国子专门的“羽舞”来协助祭祀。[1]另外在《周礼·大司乐》“凡六乐者”部分，郑玄的解释之中有：“东方之祭则用大簇、姑洗，南方之祭则用蕤宾，西方之祭则用夷则、无射，北方之祭则用黄钟为均焉。每奏有所感，致和以来之。”之语，由此也可知西周以后再祭祀不同之方位的神祇时用律（乐）也是不尽相同的。

在《楚辞·九歌》里面涉及到这个部分主要是《湘君》、《湘夫人》、《河伯》、《山鬼》四篇，分别祭祀湘水、河水以及山神。当然在《诗经》里面也有这样的祭祀乐曲，比如《周颂·时迈》其中有“怀柔百神，及河乔岳，允王维后”的言辞，据此推测该篇或许就是用来祭祀山川神的乐歌。

六、祭祀祖先之乐事

祖先神在西周以后人们的心目中也是比较重要的神祇，故《周易》所言“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”《诗经·宾之初筵》亦言：“籥舞笙鼓，乐既和奏。烝衎烈祖，以洽百礼”作乐的目的除了为上帝服务之外最主要的就是取悦祖考了。祖先神被摆放在宗庙、大（太）庙里面，故而祭祀祖先演奏乐曲一般就在这些地方进行。

在《礼记·礼运篇》里面孔子回答言偃时说到：“故玄酒在室，醴盏在户，粢醍在堂，澄酒在下。陈其牺牲，备其鼎俎，列其琴瑟管磬钟鼓，修其祝嘏，以降上神与其先祖，以正君臣，以笃父子，以睦兄弟，以齐上下，夫妇有所。是谓承天之祜。”在这里孔子谈论祭祀祖先并没明确地说出用什么乐曲，只是列举了诸如琴、瑟、管、磬、钟、鼓等诸多乐器，《尚书·益稷》所谓“戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏，祖考来格”，也提到祭祀先祖的时候用磬（球）、琴、瑟等物，其祭祀之隆重可见一斑。据《周礼》记载《韶》、《濩》、《武》等乐曲在祭祀先祖先妣的时候是常用的：

凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，《九德》之歌，《九磬》之舞，于宗庙之中奏之，若乐九变，则人鬼可得而礼矣。

乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣

奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。（《周礼·春官·大司乐》）

[1] 《周礼·舞师》：（掌）教羽舞，帅而舞四方之祭祀。

在祭祀祖先的时候其舞蹈主要是万舞和籥舞，如《左传·宣公八年》言："辛巳，有事于大庙，仲遂卒于垂。壬午，犹绎。万入，去籥。"这是记载鲁国祭祀太庙时候的乐事事件。本来祭祀太庙是应该《万舞》和《籥舞》并用的，只不过中间出了一个小插曲即公子仲遂在期间去世，只好在绎祭的时候免去《籥舞》。这是因为《籥舞》是一种文舞，要求左手执籥，右手秉翟，吹籥以节舞。显然其喧闹式的表演和仲遂去世的悲伤气氛是不符事宜的，故而把《籥舞》取消，这也说明古人在祭祀用乐的时候是变通的而不是照搬规定。

祭祀祖先的名目繁多，有四时之祭——禴祠蒸尝，有年终之蜡祭，有数年之禘祭等等。其中禘祭用乐古文献记载的比较清楚，如《左传·昭公二十五年》言："将禘于襄公，万者二人，其众万于季氏。"这是说季氏为了自己的家庙祭祀把襄公禘礼所需的《万舞》乐队借的只剩下两队，孔子对季氏"八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也！"的指责就是因此而发。[1]《通典》引曾子问主，孔子回答到"祫则备六代之乐，禘则四代而下，又无降神之乐，以示其阙也。"在彻祭的时候，也要作乐，如《周礼·乐师》言"及彻，帅学士而歌彻"，郑司农云："谓将彻之时自有乐，故帅学士而歌彻。玄谓彻者歌《雍》，《雍》在《周颂·臣工之什》"。当然彻祭也有天子和诸侯之别，不同的等级是使用不同的乐曲的，不然就是僭越，如孟孙、叔孙、季孙三家用周天子才可使用的《雍》歌彻祭，孔子就怒言："相维辟公，天子穆穆，奚取于三家之堂"（《论语·八佾》）。

在周代由于周公的特殊地位，周王"命鲁公世世祀周公以天子之礼乐"（《礼记·明堂位》），所以鲁国祭祀周公这位祖先的时候就和其它国家有所不同：

> 季夏六月，以禘礼祀周公于大庙，牲用白牡，尊用牺、象、山罍，郁尊用黄目，灌用玉瓒大圭，荐用玉豆雕篹，爵用玉琖仍雕，加以璧散、璧角，俎用梡嶡。升歌《清庙》，下管《象》，朱干玉戚，冕而舞《大武》。皮弁素积，裼而舞《大夏》。《昧》，东夷之乐也。《任》，南蛮之乐也。纳夷蛮之乐于大庙，言广鲁于天下也。（《礼记·明堂位》）

这种祭祖的用乐形式的描写应该是周天子和鲁国祭祀先祖的基本写照——包括《清庙》、《象》、《大武》、《大夏》以及周边少数民族的《昧》、《任》等乐曲都会在祭祀祖先的时候表演。不过这一情况随着战国时期诸侯国的僭越，估计也会在各个诸侯国之间成为祭祀先祖的常用乐事标准。

当然不见的所有的祭祀祖先活动都有乐事，按《礼记·郊特牲》言："飨禘

[1] 崔述认为孔子八佾之言即为禘襄公事而发。详见《洙泗考信录·卷一》，第273页。

有乐，而食尝无乐，阴阳之义也。”也就是说在食、尝两种祭祀祖先的时候是不需要乐事的，按照孔颖达的解释是：“飨禘有乐者：飨谓春飨孤子，禘谓春祭宗庙也，其在阳时，故有乐。而食尝无乐者：食谓秋食耆老，尝谓秋祭宗庙，以其在阴时，故无乐。”也就是说祭祀用乐与否也会与时令、节气相互结合，这也是西周以后礼乐制度完善的一个表现。

最后，以《诗经》为代表的《周颂》、《鲁颂》和《商颂》可以说是反映当时祭祀祖先乐曲的一个缩影。如《有瞽》毛传言始作乐而合乎祖也，《执兢》毛传言祀武王也，《玄鸟》是春秋时期宋国国君祭祀并歌颂祖先的乐歌，《长发》是一篇宋君祭祀成汤，并以伊尹配祀的乐歌，《大雅》里面的《文王》、《绵》等是大祭（祫祭）时所用的乐歌，《周颂》中的《丰年》是一篇秋后丰收之后祭祀祖先的乐歌，而《思文》则是祭祀后稷配天的乐曲。

七、祭祀其它方物之乐事

除了上面所说的上帝、日月星辰、司命、司中、风师、雨师、山川、四望、社稷、祖先等诸多神灵之外，还有一些级别较小的神灵，虽然不能享受大规格的祭祀待遇和堂皇的乐歌奉献，但是由于它们和人们的日常生活关系密切，在基层社会中却被广为祭祀。据《礼记·祭法》这些方物之神主要是：

（王为群姓立七祀）曰司命，曰中霤，曰国门，曰国行，曰泰厉，曰户，曰灶。王自为立七祀。诸侯为国立五祀，曰司命，曰中霤，曰国门，曰国行，曰公厉。诸侯自为立五祀。大夫立三祀，曰族厉，曰门，曰行。适士立二祀，曰门，曰行。庶士，庶人，立一祀，或立户或立灶。

上文讲述的除却司命之外皆是一些非大典中祭拜的神鬼，如中霤、（国）门、（国）行、泰厉、公厉、族厉、户、灶，他们的职责也不尽相同。郑玄注曰：“司命，主督查三命。中霤，主堂室居处。门户，主出入。行主道路作兴。厉主杀罚。灶主饮食之事。”当然《白虎通》较《礼记》的记载有祭井而无祭行，这可以看作当时各地标准不一样所致。

上文《祭法》之有泰厉、公厉、族厉之神，通称为厉神。孔颖达疏曰：“泰厉，谓古帝王无后者也。此归无所依归，好为民作祸，故祀之。公厉，谓古诸侯无后者。族厉，谓古大夫无后者。族，众也。大夫无后者众多，故言‘族厉’。”由此可知厉鬼的产生，最初是部族、氏族在不断融合过程中被兼并掉的图腾，

至阶级社会，在频繁的兼并战争中，那些失去土地与特权的贵族死后，其后代不能对其立庙祭祀，他们的“鬼魂”也没有进入宗庙受祭祀的资格，于是成为无处可归的游魂，即厉鬼。

据丁山先生考证，春秋时期所举行的“傩”祭就相当于当时的厉祭。[①]傩祭是一场大规模的舞蹈祭祀，《周礼·方相氏》：“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。”描述的就是两周时期方相氏带着面具，执着兵刃，载歌载舞来驱除厉鬼的情景。当然傩的举行除了《月令》所规定的“季冬，命国傩”之外，一般发生重大自然灾害如瘟疫之类的时候也会举行，这时的规模或许会更大一些，这一方面的描述笔者将在《乐与凶礼》章节中再做详细的描述。

① “凡《祭法》、《檀弓》、《左传》及《山海经》所谓厉者，在其它记载里则谓之傩。《论语·乡党》‘乡人傩，孔子朝服而立于阼阶’，《礼记·郊特牲》作‘乡人禓，孔子朝服立于阼阶，存室神也’郑玄注曰：‘禓，强鬼也。谓时傩，索室驱疫逐强鬼也。禓，或为献，或为傩。’是庶人阶级未尝不祭厉神。”见丁山：《中国古代宗教与神话》，上海文艺出版社，1988年版，第252页。

第二节　乐与凶礼

以丧礼哀死亡，以荒礼哀凶札，以吊礼哀祸灾，以禬礼哀围败，以恤礼哀寇乱。

以上是《周礼·春官·大宗伯》所罗列的凶礼之详细。关于丧礼、荒礼、吊礼、禬礼、恤礼，根据郑玄、颜师古的解释其具体为：亲人死亡、凶年不登、水火伤国、瘟疫流行、友邦战败或者寇乱等等进行慰问或者悼念之类的礼节都属于这个范畴。为了讲述方便笔者在下文把凶礼分为人死殡葬、自然灾害和友邦有难三个部分来具体分析。

一、人死殡葬之乐事

按《通志·礼略·大丧》引《周制》言："始崩，太仆戒鼓传达于四方，内宗掌序哭者"云云。意思是周王或者王后死后，要击鼓告诉各地死讯（古代不同的鼓点代表着不同的信息），《周礼·大仆》也说到："大丧，始崩，戒鼓，传达于四方。窆亦如之。"郑注云："戒鼓，击鼓以警众也。"就是说，遇到大丧，太仆要击鼓警告众人，在这里击鼓又带有军事色彩，但也算是丧礼用乐的一种形式。

此外，一个人的去世势必会对他的亲朋好友带来悲伤，而乐一般是欢喜的成份居多，所以在和人死有关的情况下如殡、葬、丧等时候，一般会出现节乐的措施：

（凡）大札、大凶、大灾、大臣死，凡国之大忧，令弛县。（《周礼·大司乐》）

凡弁绖，其衰侈袂。父有服，宫中子不与于乐。母有服，声闻焉不举乐。妻有服，不举乐于其侧。大功将至，辟琴瑟。小功至，不绝乐。

君于卿大夫，比葬不食肉，比卒哭不举乐；为士，比殡不举乐。升正柩，诸侯执綍者五百人，四綍，皆衔枚，司马执铎，左八人，右八人，匠人执羽葆御柩。大夫之丧，其升正柩也，执引者三百人，执铎者，左右各四人，御柩以茅。

父有服，宫中子不与乐；母有服，声闻焉不举乐；妻有服，不举乐于侧。（以上三条见《礼记·杂记》）

疾病，外内皆扫，君、大夫彻县，士去琴瑟。（《礼记·丧大记》）

（父母有疾）琴瑟不御。

居丧，未葬，读丧礼；既葬，读祭礼……居丧不言乐，祭祀不言凶。

望柩不歌。适墓不歌，哭日不歌。（以上两条见《礼记·曲礼》）

吊于人，忌日不乐。（《礼记· 檀弓》）

前文所举例《左传·宣公八年》“辛巳，有事于大庙，仲遂卒于垂。壬午，犹绎。万入，去籥。”就是因为仲遂去世的悲愤之情不适宜表演喧闹的舞蹈，所以就把《籥舞》取消，可见一旦遇到贵族内部成员去世这种情况，即便是祭祀祖先也要变通节乐。在《左传·昭公九年》还记载了一件事，就是晋国的大臣荀盈去世还没有下葬而晋侯在饮酒的时候作乐，当时的膳宰屠蒯进谏讽刺，晋侯最终不但去乐干脆连宴会都取消了。这种节乐的时间视个人服丧的轻重，最长的一般是三年，也就是说直到三年之丧后的“祥祭”节乐措施方可告一段落：

三日而食，三月而沐，期而练，毁不灭性，不以死伤生也。丧不过三年，苴衰不补，坟墓不培，祥之日鼓素琴。告民有终也，以节制者也。（《礼记·丧服四制》）

但是，古人体会到如果在祥祭之后立刻唱歌或作乐，显然是有点迫不及待的感觉，所以子路嘲笑那些“祥而暮歌”的人。故而古人一般要做到祥祭之后再晚一段时间，才算正式结束死人期间节乐的措施：

鲁人有朝祥而莫歌者，子路笑之。夫子曰：“由，尔责于人，终无已夫，三年之丧，亦已久矣夫。”子路出，夫子曰：“又多乎哉，逾月则其善也。”

孟献子禫，县而不乐，比御而不入。夫子曰：“献子加于人一等矣！”

孔子既祥，五日弹琴而不成声，十日而成笙歌。（以上见《礼记·檀弓》）

当然，不见得一遇到人死就会完全取消或者节制乐事，有时候乐在这时是必须的，只不过其作用不再是愉悦的功能而已。如《周礼·大师》言：“大丧，帅瞽而廞；作匶，谥。”郑注：“廞，兴也，兴言王之行，谓讽诵其治功之诗，故书廞为淫。郑司农云：淫，陈也。陈其生时行迹，为作谥。”也就是说周王死后，乐师们要唱王的治功之诗歌来为其谥号的选择作准备。

古人在出殡送葬的时候也有乐曲，这种乐不是欢悦乐也不是祭祀乐，而是带有悲伤的成份，这就是古代的挽歌。据《中华古今注·卷下》言：“《薤露》、

《蒿里歌》并丧歌也，出田横门人。”秦末时期的挽歌，考虑到文化习俗的传承特点，挽歌是可以追溯到周代尤其是春秋战国时期的。另外，在《左传·哀公十一年》记载吴王伐齐，将战之时，齐将公孙夏命其徒歌《虞殡》，孔颖达注疏曰：“《虞殡》者，谓启殡将虞之歌也，今人谓之挽歌。”此是春秋时期之挽歌。而记载两周社会风俗的《诗经》之《绿衣》、《葛生》、《二子乘舟》、《黄鸟》多有“君子作歌，惟以告哀”之词，估计它们应该是西周以后逐步形成的挽歌吧。

上文我们讨论的是关于殡葬的乐事，下文我们谈论一下人死之后的陪葬乐问题。在先秦时期尤其是西周以后，人们相信人死后魂魄可以继续享有生前的种种物质条件，所以他们死后会给予他们大量陪葬的明器，在这些明器之中乐器是一个主要部分。

明器，因外有三疲二用。器服数：犊四，棓，禁，丰一觞，天韦独。食器：甂迤膏侯、屑侯。乐：钬璞参，冠一，竿皆素。（《逸周书·器服解》）

这种陪葬之乐事，在当时有专门的人员负责，如《周礼·乐师》言：“凡丧，陈乐器，则帅乐官。”贾疏：“王家有大丧小丧，皆有明器之乐器”说的就是遇到丧礼，乐师就要准备好明器乐器来陪葬。再如《左传·襄公二年》：“夏，齐姜薨。初穆姜使择美榇，以自为椁与颂琴。”杨伯峻注曰：“据宋聂崇义《三礼图》，颂琴长七尺二寸，广尺八寸，二十五弦。穆姜制以此殉葬。”[1]在《穆天子传·卷六》里面更是详细记载盛姬病终之后的殡葬中陪葬的乐器之多：

乐□人陈琴瑟□竽籥筦而哭。

甲辰，天子南葬盛姬于乐池之南……鼓钟以葬，龙旗以□，鸟以建鼓，兽以建钟。龙以建旗。曰丧之先后及哭踊者之间毕有钟旗□百物丧器，井利典之，列于丧行，靡有不备。击鼓以行丧，举旗以劝之，击钟以止哭，弥旗以节之，曰□祀大哭九而终丧。

壬戌，葬。史录繇钟鼓，以赤下棺。

当然由于明器的实用性不高，故对其制作材料和规格的要求与实用器相比均有所下降，如《礼记·檀弓》云：“木不成斫，瓦不成味，琴瑟张而不平，竽笙备而不合是也。”就是说明器比生活中的乐器要简单一些。不过从一些发掘的西周以后的墓葬情况来看，陪葬的乐器不见的皆如《檀弓》所言属于“残次品”。

[1] 杨伯峻：《春秋左传注》，第920页。

[1]此外，虽然在属于西周以后的一些墓葬里面发现了人殉现象，但是尚未发现有殉葬的乐舞人员。[2]

二、自然灾害之乐事

《周礼·大司乐》言："凡日月食、四镇五岳崩、大傀异灾，诸侯薨，令去乐。大札、大凶、大灾、大臣死，凡国之大忧，令弛县。"具体就是日月食、大的瘟疫、凶年灾害以及大的怪异如山崩等天地奇变这些情况发生的时候都要去乐、驰乐或者用乐去禳除灾害。

关于日月食。日月食是自然界中一种常见的自然现象，只要当地球、太阳、月球在一条直线的时候就会发生，用现在的知识是很容易理解的，但是在古代由于人们的学识有限，认为这是一种"灾变"，要攘除这种"灾变"，就需要乐事活动，而鼓则由于其声音洪亮就成了攘除日月食的主要乐器。《左传》上面多处记载发生日食发生的时候都有击鼓的举措，如《左传·文公十五年》："六月辛丑朔，日有食之，鼓，用牲于社，非礼也。"这里出现的"非礼"并非是不应该用击鼓来攘除日食，只是因为击鼓的地方不对，按照杨伯峻的说法是因为："非礼者，伐鼓于朝，不当于社；于社当用币，不当用牲。因为此'鼓，用牲于社'，乃用天子之礼故也。"[3]但是《左传》这种非礼的观点不见得是正确的，因为当时的人们遇到日食都是在社里面击鼓而不是在朝，如《庄公·二十五年》："夏六月辛未，朔，日有食之，鼓，用牲于社，非常也。"就是在社击鼓。

上面是《左传》里面发生日食的时候用乐的情况，但是文献里面鲜有月食用乐的记载，其原因是因为月食和日食所代表的意义不同。在《周礼·大仆》"救日月亦如之"，郑玄注释到："《春秋传》曰：非日月之眚不鼓。贾疏：日食阴侵阳，当于鼓神祀同用雷鼓也。若然，月食当用灵鼓，但《春秋》记日食不记月者，以日食阴侵阳，象臣侵君，非常，故记之。月食，阳侵阴，象君侵臣，故不记。此云救日月食，明亦击鼓救可知。"可以推测在西周以后发生月食也是需要击鼓于社的，只不过月食所反映的是"君侵臣"是合理的现象，《左传》没有记载罢了。

[1] 如在陕西长安县沣西大原村的西周墓曾出土五件完美的石磬（徐高良：《陕西长安县沣西大原村的西周墓葬》，《考古》，2004年第9期）。
[2] 黄展岳：《古代人牲人殉通论》，文物出版社，2004年版，第150—168页。
[3] 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局，2011年版，第612页。

关于凶年灾害。《周礼·大司徒》里面有关于应对发生灾荒的十二条措施，其中之一就是“蕃乐”，关于“蕃乐”贾公彦疏引杜子春云“读蕃乐为藩乐，谓闭藏乐器而不作”认为是“藩闭”的意思。并引《大司乐》和《左传》的事来证明在这些情况下要藏去乐器：“《大司乐》云：大凶大灾，令驰县。注云：去乐，藏之。引《春秋传》曰‘壬午犹绎，万入去籥’，万言入，则去者不入，藏之可知。彼之二文云令驰县，据路寝常县之乐，释下之；去乐，据庙中祭时暂县之乐，去而藏之。此云藩乐，谓闭藏乐器，据庙中祭祀，藏去乐器而不作。”也就是说发生凶年灾害国家要把乐器藏起来，也就是“驰乐”。这样一方面可以减少在这方面浪费人力、物力，此外也含有君王与天下同忧的意思。故《礼记·玉藻》曰：“动则左史书之，言则右史书之，御瞽幾声之上下，年不顺成，则天子素服，乘素车，食无乐。”

凶年灾害如果是干旱引起，就要有专门的人员祈雨，这些祈雨的活动中也有大量的乐事活动。这一习俗可以上溯到商代，如在甲骨文里面有很多处舞蹈求雨的记载：勿舞河，亡从雨？（《合集》14197）我舞，雨？（《合集》14209）舞，允从雨？（《合集》12978）甲午，奏舞，雨？（《合集》12819）并且这种应用方式在周代开始制度化，如《周礼·司巫》言：“掌群巫之政令。若国大旱，则帅巫而舞雩。”记载的应该就是西周以后群巫跳舞祈雨的情景，这种舞就是雩舞，其中之详细笔者在祭祀雨师一文中已经谈过，在此不再论述。

凶年灾害有的是发生大水所致，这时也需要用乐来攘除。如《左传》记载在庄公二十六年发生了大水，于是在社庙击鼓、用牲。虽然传文写到“凡天灾，有币，无牲。非日月之眚，不鼓。”据此是说古代只有日月食的时候才能击鼓，发生大水击鼓是不合乎礼节的。但是，传文是后来所成，发生大水击鼓或许在当时是合理的。而《通典·礼略·大雩》也记载到：“成帝五年六月，始命诸官止雨，朱绳反萦社，击鼓攻之。”可见击鼓止雨或者止水的习俗是存在的。其实不仅在古代发生大水要击鼓，即便在今天的广大农村地区一遇到干旱或者洪涝一般会举行规模较大的“社戏”来祈求“龙王爷”，这种社戏应该就是西周以后用乐禳除水旱活动的继承。

关于山崩。《左传·成公五年》发生梁山崩塌，众人对宗伯的建言是“国主山川。故山崩川竭，君为之不举，降服，乘缦，彻乐，出次，祝币，史辞以礼焉。”。其中就有“不举”和“彻乐”两条关于乐的建言。其中不举就是食不杀牲、菜肴不丰盛、不用音乐助食等措施，而彻乐就是把乐器藏起来。

关于瘟疫。发生瘟疫也是国家凶灾的体现之一，如《博物志·异产》记载："长安中大疫，宫中皆疫病，帝不举乐。"这虽然是汉代的时期，由此推彼，西周以后也是相应的节乐。在发生瘟疫时候，为了驱除病魔，或有专门的"傩"祭来驱除这些瘟疫，在西周以后的官职系统中应该是由方相氏来负责傩的，其表演场合是比较大的，《周礼·方相氏》言："掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。"这种带着面具的舞蹈在汉代有着详细的复原：

"先腊一日，大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。夜漏上水，朝臣会，侍中、尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将执事，皆赤帻陛卫，乘舆御前殿。黄门令奏曰："侲子备，请逐疫。"于是中黄门倡，侲子和，曰："甲作食殃，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不详，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨、穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮！"因作方相与十二兽儛。欢呼，周遍前后省三过，持炬火，送疫出端门；门外驺骑传炬出宫，司马阙门门外五营骑士传火弃雒水中。府位定，大鸿胪言具，谒者以贵人、公主、宗室妇女以次立后；皇太子、皇子在东，西面；皆伏哭。大鸿胪传哭，群臣皆哭。三公升自阼阶，安梓宫内珪璋诸物，近臣佐如故事。嗣子哭踊如礼。东园匠、武士下钉衽，截去牙。太常上太牢奠，太官食监、中黄门、尚食次奠，执事者如礼。太常、大鸿胪传哭如仪。"

以上是《后汉书·礼仪志》里面关于大傩的详细描述，借此可以一窥西周以后傩祭乐舞的场面之大了！《周礼》还记有冥氏和壶涿氏的职务："掌设弧张，为阱擭以攻猛兽，以灵鼓驱之。""掌除水虫，以炮土之鼓驱之，以焚石投之。"估计他们也是在驱除灾害的时候击打乐器以攘除之。

此外，关于大的天地奇变，如星辰奔霣、岁在星纪等等按照《左氏》的记载也要取消乐事。

三、友邦有难之乐事

在西周以后由于分封制的推行，周天子和诸侯国国君形成君臣的关系，后者对前者有进贡、朝觐等义务，而周天子也有巡视、赐赏诸侯国的权利；诸侯国之间也往往因共同尊周而形成同僚关系。而宗法制的推行又使得周天子与诸侯国、诸侯国与诸侯国之间因姻亲而结成甥舅关系，他们之间聘问、遣使等活动不断。在这样的大背景下，一旦友邦有难，如叛乱、自然灾害、国君或夫人去世、执政或知名大臣去世都要吊唁，这时也会有一些关于乐的措施。由于是凶礼，这些音乐措施一般是节乐、驰乐比较多。如《左传·襄公二十三年》："十三年春，杞孝公卒，晋悼夫人丧之。平公不彻乐，非礼也。礼，为邻国阙。"在这里杞孝公不但与晋国是国与国的关系同僚，还是甥舅关系，即杞孝公为晋平公的舅舅。所以当杞孝公去世后，晋平公没有彻乐，就遭到非议，因为按照礼节要"为邻国阙"，显然这种"阙"包含着节乐、驰乐的成份在内。

第三节 乐与宾礼

以宾礼亲邦国。春见曰朝，夏见曰宗，秋见曰觐，冬见曰遇，时见曰会，殷见曰同，时聘曰问，殷覜曰视。

按以上《周礼·春官·大宗伯》所言，西周以后社会中的宾礼主要是地方藩国或者诸侯朝见天子。当然在春秋及其以后由于大国称霸，其周边小国为了生存也会到大国朝见，这时也会用到宾礼的礼节。并且随着一些贵族的破败而沦落为基层平民，其把国家之间交往礼节带到民间，使得宾礼的使用范围进一步扩大。限于篇幅和资料笔者在下文主要是讨论诸侯和天子以及诸侯之间的宾礼和乐事的关系。

天子与诸侯或者诸侯间交往的时候，乐事活动是不可或缺的成份，有的是作为表演接待使用，有的是作为友好而相互赠送使用。

《周礼·乐师》言："飨食诸侯，序其乐事，令奏钟鼓，令相，如祭之仪。"《大师》亦言："大祭祀，帅瞽登歌，令奏击拊。下管播乐器，令奏鼓朄。大飨亦如之。"[①]《籥师》亦言："掌教国子舞羽、吹籥。祭祀则鼓羽龠之舞。宾客飨食，则亦如之。"这是说天子宴待诸侯要序乐、令钟鼓、令相，招来瞽、歌彻等等。关于"如祭之仪"贾公彦认为是和祭祀一样要歌《雍》乐"但祭祀歌《雍》而彻，飨食彻器亦歌《雍》。知者，下《大师》与此文皆云大飨亦如祭祀歌下管，故知皆同也。"这是天子召见诸侯的用乐，具体到诸侯国之间则各国又不尽相同。如《左传·襄公十年》："宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。"《桑林》是宋国的传统舞曲，故用它来接见外宾。而田氏之齐国则用舜的《韶》乐来接待外宾，孔子被接待时就沉迷于这种乐，以至于有"三月不知肉味"之描绘。此外，西周天子在会见宾客宴飨时期有时候也会演奏一些少数民族的乐曲，如《周礼·韎师》言："掌教韎乐，祭祀则帅其属而舞之，大飨亦如之。"郑玄注曰"舞之以东夷之舞"，《周礼·旄人》言："掌教夷乐"郑玄注曰"夷乐，四夷之乐"《周礼·鞮鞻氏》亦言："掌四夷之乐，与其声歌，祭祀则歙而歌之，宴亦如之。"[②]

[①] 贾公彦疏，此大飨谓诸侯来朝。

[②] 关于四夷之乐，古书记载比较混乱。今按《孝经钩命决》所言"东夷之乐曰《韎》，持矛助时生。南益之乐曰《任》，持弓助时养。西夷之乐曰《株离》，持钺助时杀。北夷之乐曰《禁》，持楯助时藏。"

在天子对诸侯封伯或者赐命的时候，也会有乐器。按《韩诗外传·卷八》引《传》曰："诸侯之有德，天子锡之。一锡车马，再锡衣服，三锡虎贲，四锡乐器，五锡纳陛，六锡朱户，七锡弓矢，八锡鈇钺，九锡秬鬯。"乐器是第四位的，可见其重要性了。诸侯也会赐予其国内的大夫乐器，如《左传·襄公十一年》郑国向晋国贿赂"歌钟二肆，女乐二八"晋侯认为魏绛："子教寡人和诸戎狄，以正诸华。八年之中，九合诸侯，如乐之和，无所不谐。请与子乐之。"就把其中一半的乐器和乐队赐给魏绛。当然，有时候天子或者诸侯不但赐予对方乐器，还会赏赐乐师、舞师或者歌伎，如《韩诗外传·卷九》"（秦穆公）乃使王廖以女乐二列遗戎王。"[1]《左传·襄公十一年》也记载了郑国不但向晋侯赠送乐器钟、磬、镈，歌伎女乐，还有师悝、师触、师蠲三位乐师。[2]

此外，在一些特殊的情况下，宾礼之乐也起到谢绝客人的作用。如《国语·越语下》言："范蠡乃左提鼓，右援枹，以应使者曰：昔者上天降祸于越，委制于吴，而吴不受。今将反此义以报此祸，吾王敢无听天之命，而听君王之命乎？"范蠡就是提着鼓和枹谢绝对王孙洛的求和，不过这种宾礼用乐的形式在古史中很少见。

还有一种宾礼的用乐情况其是和燕礼交织在一起的，因为古代诸侯间或者天子和诸侯会见的时候也会共餐，这样宾礼和燕礼的用乐就会同时体现出来，对此，《周礼·仪礼》之《记》里面有很详细的记载。

若以乐纳宾，则宾及庭，奏《肆夏》。宾拜酒，主人答拜而乐阕。公拜受爵而奏《肆夏》，公卒爵，主人升，受爵以下而乐阕。

若与四方之宾燕，媵爵，曰："臣受赐矣。臣请赞执爵者。"相者对曰："吾子无自辱焉。"有房中之乐。

虽然这些乐事活动在燕礼的时候举行，但是这种燕礼是宾礼的一部分，所以仍然可以把这种用乐的情况视为宾礼之乐事。

[1] 《吕氏春气·不苟》"二列"作"二八"。
[2] 《左传·襄公十一年》："郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲，广车、軘车淳十五乘，甲兵备，凡兵车百乘，歌钟二肆，及其鎛磬，女乐二八。"

第四节　乐与军礼

以军礼同邦国。大师之礼，用众也；大均之礼，恤众也；大田之礼，简众也；大役之礼，任众也；大封之礼，合众也。

以上是《周礼·春官·大宗伯》所罗列的军礼之详细。关于大师、大均、大田、大役、大封这五个方面，郑玄的解释为："用其勇也"、"均其地政、地守、地职之赋，所以忧民"、"古者因田习兵，阅其车徒之数"、"筑宫邑，所以事民力强弱"、"正封疆沟涂之固，所以合聚其民"。具体包括作战之用乐如击鼓鸣金之类，祭祀类之用乐如衅鼓、战胜凯歌等，训练类之用乐如军舞等以及行军类之用乐如行军歌唱或者击打乐器来缓和疲乏等等。

一、作战之乐事

古人行军作战，对胜败的关注是十分在意的，提前预知到战争的胜负无疑是决策者们迫切期盼的。在这样的大背景下就出现了"同律以听军声，而诏吉凶"的专门人员，这些人一般是乐师。至于乐师们为什么能从声音中辨别胜负，郑玄的解释是："大师，大起军师。《兵书》曰：王者行军出师之日，授将弓矢，士卒振旅，将张弓大呼，大师吹律合音。商则战胜，军士强；角则军扰多变，失士心；宫则军和，士卒同心；徵则将急数怒，军士劳；羽则兵若，少威明。"当然有的时候不需要将士举动乐师也可以判定，如《左传·襄公十八年》师旷"骤歌北风，又歌南风，南风不竞，多死声，楚必无功。"仅凭歌曲就能断定楚国失败。当然这种作战之乐事已经属于音乐占卜的范畴，笔者在后文音乐与方术的章节中再作讨论。

在古人作战之时，最常见的乐器是鼓。鼓由于其声音洪亮，一般在行军或者作战的时候击打以助士气之提高，这一作用在反映西周以后的社会文献中比比皆是：

得敌，或鼓，或罢。(《周易·中孚》)

击鼓其镗，踊跃用兵。(《诗经·邶风·击鼓》)

方叔率止，钲人伐鼓，陈师鞠旅，显允方叔。伐鼓渊渊，振旅阗阗。（《诗经·小雅·采芑》）

以金錞和鼓，以金镯节鼓，以金铙止鼓，以金铎通鼓。凡祭祀百物之神，鼓兵舞、帗舞者。凡军旅，夜鼓鼜，军动则鼓其众。田役亦如之。（《周礼·鼓人》）

此外，《礼记·祭统》正义引《尚书大传》言："武王伐纣，至于商郊，停止宿夜，士卒皆欢乐歌舞以待旦。"《白虎通义·礼乐》亦言："纣为恶日久，残贼天下，武王起兵，前歌后舞，克殷之后，民人大喜。"《楚辞章句·天问》王逸注亦曰："武王三军，人人乐战，并载驱载驰，赴敌争先。前歌后舞，凫噪欢呼。"这种作战前的歌舞古代学者一般解释为武王伐纣顺民心之类，虽然其中或许包含着人们对武王伐纣行为的拥护及喜悦之情，但是这种歌舞的主要作用却不在于此，其主要功能还是通过军队的乐员歌唱来激励士气而已。

二、行军之乐事

古人交通工具颇为简陋，虽然征战中会出现多至百乘、千乘的战车部队，但往往一辆战车配有数十甚至上百的步卒，而这些步卒才是作战的主力，对他们来说，动辄数百里甚至千里的远征意味着兼有疲乏与劳累的复杂体验，对其精神意志是很大的考验。所以在这个过程中就需要乐来协调，一方面可以缓解疲乏，另一方面还可以激励战士的斗志。如《荀子·乐论篇》曰："带甲婴軸，歌于行伍，使人之心伤。"按"伤"字于意不谐，俞樾认为当是"惕"字之讹，惕在古代通"荡"，也就是说在行军时候唱歌可以人心动荡、凶悍。[1]

当然，行军之时，为了避免军队的分心，有的时候会对乐事活动进行严格的限制和规定，如《墨子·旗帜》言"无敢有乐器、弊骐军中，有则其罪射。"就是说在军队行军打仗的时候，除了规定的演奏之外，其他人私下是不能随便使用乐器的，这主要是为了避免惊扰士气。

[1] 俞樾之解说详见《荀子集解》，中华书局，2012年版，第381页。

三、祭祀之乐事

在西周以后的社会里，由于鼓在战争中比较重要，[①]所以一般在军队出师的时候要对鼓进行衅祭，正如《左传·定公四年》郑国子鱼所言“君以军行，祓社衅鼓，祝奉以从，于是乎出竟。”可知在出征前衅鼓和祭社是最基本的礼仪。又《左传》成公三年荀罃被楚国俘获，楚王在送他回去的时候问他怨恨自己与否，荀罃答道：“二国治戎，臣不才，不胜其任，以为俘馘，执事不以衅鼓，使归即戮，君之惠也。臣实不才，又谁敢怨？”再如鲁僖公三十三年孟明在返回秦国的船上对晋人也言到：“君之惠，不以累臣衅鼓，使归就戮于秦，寡君之以为戮，死且不朽。若从君惠而免之，三年将拜君赐。”

古人在行军前后都要向社或者宗庙祭祀，尤其是打仗凯旋时这一程序尤为重要，如《尚书·甘誓》所言：“用命，赏于祖；弗用命，戮于社，予则孥戮汝。”此外当权者在论功行赏的时候除了处置犯军规者之外，还要祭祀战死的战士，《楚辞·九歌》中的《国殇》一篇，可以看作是为祭祀阵亡军士所作，全辞应该是在祭祀的时候反复的配合乐曲吟唱。而在其它祭祀活动中，比如祭祀宗庙、天地等时候也会有军事成份的乐事出现，如据《周礼》记载司兵和司戈盾在祭祀的时候都会“授舞者兵”，郑玄认为是“授以朱干玉戚之属”，这虽然不是打仗的兵器，但其归属于军礼是比较合适的。

此外，如果出师取得胜利，则回来向太庙或者社献捷的时候要奏凯歌。《周礼·大司乐》曰“王师大献，则令奏恺乐”，《大师》言“凡军大献，教恺歌，遂倡之”，《大司马》亦言“若师有功，则左执律，右秉钺，以先恺乐献于社。”郑注曰：“愷乐，献功之乐。”当然不见得只是在宗庙或者社才奏乐，如果是打胜仗即便是在回军的路上也是奏凯歌的，如僖公二十八年晋国在城濮打败楚军，就“振旅，恺以入于晋”。据《中华古今注》所言这种凯歌最早叫做《短箫铙歌》：“《短箫铙歌》，军乐也。黄帝岐伯所作，以建武扬德，风动战士也。《周礼》所谓王大捷，则令凯乐歌也。汉有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《短箫铙歌》，鼓吹之一章耳，亦以赐有功诸侯也。”而《周易》所言的“得敌，或鼓或罢，或泣或歌”应该也是一种早期的凯乐形式吧。

[①] 《周礼·大司马》言“中军以鼙令鼓，鼓人皆三鼓，司马振铎，群吏作旗，车徒皆作，鼓行，鸣镯，车徒皆行，及表乃止。三鼓，摝铎，群吏弊旗，车徒皆坐。又三鼓，振铎，作旗，车徒皆作，鼓进，鸣镯，车骤徒趋，及表乃止。坐作如初，乃鼓，车驰徒走，及表乃止。鼓戒三阕，车三发，徒三刺，乃鼓退，鸣铙，且却，及表乃止，坐作如初。”由此可知在行军中鼓对于军队的诸多行为皆有号令、指导作用。

四、训练之乐事

西周以后在军队中除了基本的体能和战术训练之外，识别军队中的旗帜和乐器也是训练科目之一，比如听到什么样的乐器是前进，什么样的乐器是后退，什么样的乐器是什么首领的命令等等，这些行军要求都会在春季和冬季的大练兵中进行操练，这在《周礼·大司马》里面记载的较为详细：

中春，教振旅，司马以旗致民，平列陈，如战之陈，辨鼓铎镯铙之用，王执路鼓，诸侯执贲鼓，军将执晋鼓，师帅执提，旅帅执鼙，卒长执铙，两司马执铎，公司马执镯，以教坐作进退疾徐疏数之节，遂以蒐田，有司表貉，誓民，鼓，遂围禁，火弊，献禽以祭社。

（中冬，教大阅）中军以鼙令鼓，鼓人皆三鼓，司马振铎，群吏作旗，车徒皆作；鼓行，鸣镯，车徒皆行，及表乃止；三鼓，摝铎，群吏弊旗，车徒皆坐。又三鼓，振铎，作旗，车徒皆作，鼓进，鸣镯，车骤徒趋，及表乃止。坐作如初。乃鼓，车驰徒走，及表乃止。鼓戒三阕，车三发，徒三刺。乃鼓退，鸣铙且却，及表乃止，坐作如初。

此外，由于舞蹈一般具有整齐划一、人人配合的特点，所以很多时候古人也创作军舞来训练军队。相传刑天创作《干戚舞》，这种舞蹈使用干戚作舞具，其军事训练的色彩是很浓厚的。而《尚书·牧誓》周武王训话于士卒“不愆于四伐、五伐、六伐、七伐，乃止齐焉。”这种“伐”也是一种训练士卒协调作战的一种舞蹈。[1]同时舞一般又与和平相关联，故而古人很多的军舞都被描绘成一种德的象征，比如据《韩非子·五蠹篇》记载舜的时候写道有苗不服，舜执干戚舞了三年有苗就服从了[2]，古人的理解一般都是舜修德三苗才服从的，其实这是非常浅薄的，古代冷兵器时期部族的征讨是非常残酷的，舜不可能在自己的地盘上歌舞三年，其他部族就归顺。其实这应该理解成舜用军舞操练军队三年之久，军队战斗力水平有了很大的提高，有苗部族惧怕，进而向舜投诚。其实军舞在古代行军打仗的时候是不可缺少的训练军队的方式，因为在打仗的时候，载歌载舞的军队更是气质百佳。另据《华阳国志》记载在武王伐纣的时候周的

[1] 关于“伐”舞，见第二章《夏商时期乐文化》之商代的乐舞章节。
[2] 《韩非子·五蠹篇》：当舜之时，有苗不服，禹将伐之，舜曰：“不可。上德不厚而行武，非道也。”乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。

同盟巴人特别勇锐，在前面以军舞开路，大振周军士气，一举打败商的军队。[1]这也和《国语·周语》武王伐纣前的乐事活动是一致的，据记载："(武)王以二月癸亥夜陈，未毕而雨。以夷则之上宫毕，当辰。辰在戌上，故长夷则之上宫，名之曰《羽》，所以藩屏民则也。王以黄钟之下宫，布戎于牧之野，故谓之《厉》，所以厉六师也。以太蔟之下宫，布令于商，昭显文德，底纣之多罪，故谓之《宣》，所以宣三王之德也。反及嬴内，以无射之上宫，布宪施舍于百姓，故谓之嬴乱，所以优柔容民也。"在伐纣之前，周武王的各种乐曲被后人（伶州鸠）描绘成德的象征，其实在当时这些乐曲最根本的作用即是作为训练军队、和鼓励士气的。

[1] 《华阳国志·巴志》：周武王伐纣，实得巴人之师，著乎《尚书》。巴师勇锐，歌舞以陵殷人，前徒倒戈，故世称之曰：武王伐纣，前歌后舞也。

第五节 乐与嘉礼

以嘉礼亲万民。以饮食之礼，亲宗族兄弟；以婚冠之礼，亲成男女；以宾射之礼，亲故旧朋友；以飨燕之礼，亲四方之宾客；以脤膰之礼，亲兄弟之国；以贺庆之礼，亲异姓之国，以九仪之命正邦国之位。

以上为《周礼·春官·大宗伯》章节中关于嘉礼的描述，根据上文描述，可知嘉礼包括饮食、婚冠、宾射、飨燕、脤膰、贺庆、九赐等众多内容。其中饮食之礼和飨燕之礼都是宴会时使用的礼节，为方便论述笔者把它们归为宴饮之礼。故后文主要是以宴饮之乐事、婚冠之乐事、宾射之乐事并附以其它嘉礼之乐事四个方面来论述西周以后社会生活中乐事活动与的嘉礼结合。

一、宴饮之乐事

宴饮之乐事主要是宴会共餐的时候所举行的乐事活动，如贵族间的宴会、基层的乡饮酒等等其间的乐事活动皆属此种范畴。见之于文献者如《小雅·彤弓》："我有嘉宾，中心贶之。钟鼓既设，一朝缃之。"《诗经·宾之初筵》："钟鼓既设，举酬逸逸"，《左传·成公十二年》："晋郤至如楚聘，且莅盟。楚子享之，子反相，为地室而县焉。郤至将登，金奏作于下，惊而走出。"说的都是宾客燕饮之时的乐事活动，此外《左传》诸多记载燕饮赋诗言志的事情也属于燕饮之乐事。所以，一旦燕饮之时缺少乐事活动，就会暗示着将有什么不正常的事情发生，如《孔丛子·陈士义》子顺曰："昔郈成子自鲁聘晋，过乎卫。右宰穀臣止而觞之，陈乐而不作，送以实璧。"按照常规礼节，大夫相见宴饮之乐是不可缺少的，而右宰招待郈成子的时候只是把乐器陈列而没有进行演奏。成子知道其中定有缘由，所以当其"背卫三十里，闻宁喜作难，右宰死之"。

以上仅说明宴饮时期乐事活动之实情，其具体的细节则主要以《仪礼》、《礼记》、《大戴礼》的载记为主，当然其他诸子的记载也可以为之补充。在所有的宴饮活动中以乡饮酒礼最为重要。按郑玄《目录》曰："诸侯之乡大夫，三年大比，献贤者能者于其君，以礼宾之，与之饮酒，于五礼属嘉礼。"据上可知乡饮

酒主要是在乡大夫等身份较低的基层社会中举行。记载其详细过程的《仪礼·乡饮酒礼》，对其用乐情况有详细的解说：

首先是乐师的准备工作。“设席于堂廉，东上。工四人，二瑟，瑟先。相者二人，皆左何瑟，后首，挎越，内弦，右手相。乐正先升，立于西阶东。工入，升自西阶。北面坐，相者东面坐，遂授瑟，乃降。”意思就是在堂的侧边为乐师们布好席子，献歌的乐工是四人，两个瑟。同时由于乐工一般都是由盲人担任，这时还要有专门的人员“相”来引导他们。乐工们由西阶升堂，在堂南侧的布席之上面向北而作，也就是面对主人及宾客而坐。

随后就开始第一波演奏，“工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》”。这三个乐歌皆是《诗经·小雅》中的篇章，它们不仅起着使人欢悦的感官作用，其歌词还有着特殊的含义，郑玄的注释可备一说：

> 《鹿鸣》，君与臣下及四方之宾燕，讲道修政之乐歌也。此采其已有旨酒，以召嘉宾，嘉宾既来，示我以善道。又乐嘉宾，有孔昭之明德，可则效也。
>
> 《四牡》，君劳使臣之来乐歌也，此采其勤苦王事，念将父母，怀归伤悲，忠孝之至，以劳宾也。
>
> 《皇皇者华》，君遣使臣之乐歌也。此采其更是劳苦，自以为不及，欲谘谋于贤知而以自光明。

第一波演奏因为主要是由乐工们表演，所以又叫做“工歌”。工歌之后就开始第二波演奏，因为主要是用笙来表演，所以这一波演奏又叫做“笙歌”：

“笙入堂下，磬南，北面立，乐《南陔》、《白华》、《华黍》。”是说笙师们站在堂下面向主人和宾客，然后用笙吹奏《小雅》里面的三个篇章即《南陔》、《白华》和《华黍》。由于在汉代这三篇已经亡佚，所以郑玄在注《仪礼》的时候没有对其解说，不过《毛诗》对此有简单的介绍：

> 《南陔》，孝子相戒以养也。《白华》，孝子之洁白也。《白华》，时和岁丰，宜黍稷也。

其大概内容也是道德说教和丰年祝福为主，这也符合乡饮酒的主旨，即“献贤者能者于其君，以礼宾之”。

之后开始第三波演奏，这一波叫做“间歌”，顾名思义就是间断地歌唱。《仪礼》原文为：“乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。”据此可知，间歌就是唱歌和吹笙间断地表演。这六篇乐

曲也是取自《诗经》之《小雅》，郑玄对《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》的解释为：

《鱼丽》，言太平年丰物多也，此采其物多酒旨，言所以优宾也。

《南有嘉鱼》，言太平君子有酒乐，与贤者共之也。此采其能以礼下贤者，贤者累蔓而归之，与之燕乐也。

《南山有台》，言太平之治，以贤者为本。此采其爱友贤者，为邦家之基、民之父母，既欲其身之寿考，又欲其名德之长也。

笙歌之《由庚》、《崇丘》、《由仪》今本《诗经》已无其辞，郑玄在《诗笺》言“此三篇义与《陔》等同”。《毛诗》在《序》中对其义有简单介绍：

《由庚》，万物得由其道也。《崇丘》，万物得极其高大也。《由仪》，万物之生各得其宜也。

间歌之后是乡饮酒礼仪活动中最后一个环节的乐事活动，又叫做“合乐”，郑玄注曰：“合乐谓歌乐与众声俱作”，也就是说堂上与堂下的所有乐器一起演奏，使得整个乡饮酒礼进入高潮。其具体演奏如《仪礼》所言“乃合乐，《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》。《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。工告于乐正曰：正歌备。乐正告于宾，乃降。”这里所演奏的《关雎》、《雀巢》等六首乐曲也是出自《诗经》，在这里也有着特殊的喻意，郑玄的解释为：

《周南》、《召南》，国风篇也。王侯、国君夫人房中之乐歌也。《关雎》言后妃之德也，《葛覃》言后妃之职也，《卷耳》言后妃之志也，《雀巢》言国君夫人之德，《采蘩》言国君夫人不失职，《采蘋》言卿大夫之妻能修其法度。

在乡饮酒里面歌唱后妃夫人的乐歌，郑玄的解释是“夫妇之道，生民之本也，王政之端。此六篇者，其教之原也。故国君与其臣下及四方之宾燕用之合乐也。”其实，郑玄的解说不免增益附会，如果抛弃儒家经师如毛公等人的附会，《诗经》在很大程度上是现实生活的写照，如《关雎》按照顾颉刚先生的解说它和什么后妃之德是没有任何关系的，在此演奏除了其歌词欢快外，其“琴瑟友之”之类的算是说教了。一般的理解，乡饮酒礼至于“合乐”所有的乐事都应该结束了，其实在宴会散场的时候还有一个小小的插曲，即“宾出，奏《陔》。主人送于门外”也就是说最后在送行的时候还要演奏一曲《陔》歌。郑玄的解释是：“《陔》，《陔夏》也。陔之言戒也，终日燕饮，酒罢，以《陔》为节，明无失礼也。”只有这样乡饮酒的整个用乐过程才算结束。

在其它宴饮礼之乐事方面，乡饮酒里面的乐事几乎是一种典范。诸如燕礼、飨食礼等等，其用乐几乎和乡饮酒礼一样，最多有点损益而已。如燕礼，按《礼仪·燕礼》郑玄对其解释为："诸侯无事，若卿大夫有勤劳之功，与群臣燕饮以乐之。"可知其主要是诸侯、卿大夫之间聚会之事。其用乐如下，首先也是作好乐前的准备工作："席工于西阶上，少东。乐正先升，北面立于其西。小臣纳工，工四人，二瑟。小臣左何瑟，面鼓，执越，内弦，右手相，入，升自西阶，北面东上坐。小臣坐授瑟，乃降。"即相人引导乐工坐好位子，并把应用的乐器如鼓、瑟等准备完善，然后是"工歌"、"笙歌"、"间歌"、"合乐"，等客人走的时候奏《陔》，这些步骤和乐曲与乡饮酒礼仪中的乐事是一样的。

上面介绍的宴饮之乐事，主要是一些制度上的乐事，如间歌如何、合乐如何、接宾送客如何等等。此外，在宴饮的时候参与者一般也会根据自己的心情或者当时的场合造作一些乐曲，这一点有些像后世的品酒赋诗。不过有的时候也不需要造作新的篇章，检阅《左传》就会发现，当时的宴会之上所赋的诗歌大多都是《诗经》原文，而现场新作者几乎没有。现场造作乐曲的典型事例就是《清华简·耆夜篇》，其讲述的是武王打败耆国之后，在太室和召公、周公、辛公以及吕尚父欢宴庆祝。[①]武王在此宴会作了《乐乐旨酒》、《輶乘》两篇诗歌，而周公也作了《英英》、《明明上帝》、《蟋蟀》等三篇乐曲。

此外，由于等级制度的存在，不同的人群使用的乐曲也是有所区别的，这一点在《左传·襄公四年》里面有详细的记载：

穆叔如晋，报知武子之聘也。晋侯享之，金奏《肆夏》之三，不拜。工歌《文王》之三，又不拜。歌《鹿鸣》之三，三拜。韩献子使行人子员问之，曰："子以君命，辱于敝邑。先君之礼，藉之以乐，以辱吾子。吾子舍其大，而重拜其细，敢问何礼也？"对曰："三《夏》，天子所以享元侯也，使臣弗敢与闻。《文王》，两君相见之乐也，使臣不敢及。《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉？《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜？《皇皇者华》，君教使臣曰：'必咨于周。'臣闻之：'访问于善为咨，咨亲为询，咨礼为度，咨事为诹，咨难为谋。'臣获五善，敢不重拜？"

据上，在西周以后的社会中举行宴飨，天子享诸侯是用《肆夏》之三，亦即《樊》、《遏》、《渠》；诸侯相见要用《文王》之三，亦即《文王》、《大明》、《绵》；

[①]《清华简·耆夜》：武王八年，征伐耆，大堪之。还，乃饮至于太室。毕公高位客，召公保奭为夹，周公叔旦为主，辛公甲为位，作策逸为东堂之客，吕尚父命为司正，监饮酒。

而诸侯晏见卿大夫则是《鹿鸣》之三，亦即《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》[1]。许兆昌先生在其《先秦乐文化考论》之《乐舞与周代礼制生活》一章中用表格详细分析了西周以后社会生活中宴享礼节中各个等级用乐之别[2]：

<table>
<tr><th>等级</th><th>场合</th><th>升歌</th><th>合乐</th></tr>
<tr><td>一</td><td>天子享元侯</td><td>《颂》之“三夏”</td><td>《大雅》之《文王》诸篇</td></tr>
<tr><td>二</td><td>元侯相见</td><td>《颂》之“清庙”</td><td>《大雅》之《文王》诸篇</td></tr>
<tr><td rowspan="2">三</td><td>天子享诸侯</td><td rowspan="2">《大雅》之《文庙》诸篇</td><td rowspan="2">《小雅》之《鹿鸣》诸篇</td></tr>
<tr><td>一般诸侯相见</td></tr>
<tr><td rowspan="5">四</td><td>天子享诸侯使臣</td><td rowspan="5">《小雅》之《鹿鸣》诸篇</td><td rowspan="5">乡乐：《风》之《周南》、《召南》诸篇</td></tr>
<tr><td>诸侯享他国使臣</td></tr>
<tr><td>诸侯燕享国内大臣</td></tr>
<tr><td>诸侯燕享四方宾客</td></tr>
<tr><td>卿大夫享乡之贤能</td></tr>
</table>

二、宾射之乐事

射礼在西周以后的社会生活中有两种形式，即乡射礼和大射礼。按照郑玄《目录》的解释，乡射是“州长春秋以礼会民，而射于州序之礼。谓之乡者，州，乡之属，乡大夫或在焉，不改其礼。”大射则是“诸侯将有祭祀之事，与其群臣射以观其礼。数中者，得与于祭；不数中者，不得与于祭。”据此，乡射和乡饮酒相似，目的是选贤任能，而大射之所以是祭祀的时候举行，笔者推测这应该是通过射礼选择德才兼备者以报享先祖。因为按照《礼记·射义》所言：“故射者，进退周还必中礼，内志正，外体直，然后持弓矢审固，持弓矢审固，然

[1] 以上《肆夏》之三、《文王》之三解释见《国语·鲁语》。
[2] 许兆昌：《先秦乐文化考论》，第258页。此外王国维在《观堂集林·王国维遗书》卷二《艺林二·释乐次》也有关于西周以后诸侯天子士大夫的用乐表，不过该表比较庞杂，今主要参考许兆昌先生之表格。

后可以言中，此可以观德行矣。”可知射事主要是观德，所以《射义》最后总结说到“射者，所以观盛德也”，就是这个原因。

无论是乡射还是大射，都有乐事活动参与。当时由主管射礼的射人负责“射仪”即整个活动的各种细节，其中就包括布置音乐的事：“王以六耦射三侯，三获三容，乐以《驺虞》，九节五正；诸侯以四耦射二侯，二获二容，乐以《貍首》，七节三正；孤卿大夫以三耦射一侯，一获一容，乐以《采蘋》，五节二正。士以三耦射犴侯，一获一容，乐以《采蘩》，五节二正。”（《周礼·射人》）此外乐师也会准备射礼的舞曲，如《周礼·乐师》言：“燕射，帅射夫以弓矢舞，乐出入，令奏钟鼓。”另外据《周礼·地官·乡大夫》记载在举行乡射之礼的时候，要以：“五物询众庶：一曰和，二曰容，三曰主皮，四曰和容，五曰兴舞。此谓使民兴贤，出使长之；使民兴能，入使治之。”郑玄注引杜子春的解说认为：“读和容为和颂，为能为乐也”。如果采用杜子春的解释，那么在这些考察贤能与否的五种方式中就有两种涉及到乐，一是乐曲的表演一是乐舞的表演。

此外，无论是乡射还是大射，它们皆是在燕礼的基础上发展损益，所以很多用乐都是基于乡饮酒礼的用乐。在大射礼中其乐事的进行如下：

首先是在射礼开始之前，先做好准备工作，包括乐师的选择以及乐器的布置，如瑟、磬、笙、古、镈的位置等等。当宾客来到之后首先要奏《肆夏》。待巡酒一圈后，就“歌《鹿鸣》三终”，再过一段时间就“管《新宫》三终”然后就开始正式的射事“负侯皆许诺，以宫趋，直西，及乏南，有诺以商，至乏，声止。”这里虽然涉及到宴饮，至于其乐事如此简单，按照郑玄的解释则是：“大射不告乐备者，是礼主于射，略于乐故也。”也就是说大射礼的主要目的是“射”，故而对于乐事活动就精简一些。

此外，在射事活动中，鼓是不可缺少的乐器：“司射反，搢扑，东面命乐正曰：命用乐！乐正曰：诺。司射遂适堂下，北面视上射，命曰：不鼓不释！”（《周礼·射人》）按照郑玄的注释：“不与鼓节相应，不释算也。鼓亦乐之节。《学记》曰：鼓无当于五声，五声不得不和。”按其解释，射是需要击鼓作节点，不可过慢或者过快，在这里鼓主要是起着引导作用，估计是怕贵族们在活动中出什么差错，故而就让乐师击鼓来指导着。在射事进行的时候不但要击鼓来调节节奏，有时候还要奏一些乐曲，常用的是《貍首》，按《周礼·大射》言：“上射揖。司射退反位。乐正命大师，曰：奏《貍首》，间若一。”当然除却《貍首》的特殊含义，如其诗有“射诸侯首不朝者”之言来警告人们遵循周礼等等，最主要

的还是其"以为诸侯射节者"[1]当然这些节点在不同的场合也有不同的演奏乐曲，按照《射义》："天子以《驺虞》为节，诸侯以《貍首》为节，卿大夫以《采蘋》为节，士以《采蘩》为节。"可知《驺虞》、《貍首》、《采蘋》、《采蘩》这四个乐曲都是可以作为节点的，其区别之处在于适用于不同等级的受礼对象而已。最后等射事结束主宾欢聚时还要演奏《陔》，等到宾客走后，乐师们还要演奏《骜》，在这个乐曲的伴奏之下，一天的射事活动也就结束了。

和大射相似的乡射礼，按照上文郑玄《目录》可知其参与人员一般比大射的身份低，所以其用乐也较其简单。等主宾到位之后，直接"合乐"演奏《周南》之《关雎》、《葛覃》、《卷耳》和《召南》之《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。期间没有什么笙歌、间歌之类的，按照郑玄的解释也是为了直接切入射事的主体，在此乡射比大射的乐曲多了《合乐》，郑玄认为是"不略合乐者，《周南》、《召南》之风，乡乐也，不可略其正也。" 此外"合乐"还有一种解释，按《通志·礼略·大射乡射》引汉宣帝时韦玄成的解释："乡射所以合乐者，乡人本无乐，故合乐岁时，所以合和百姓以同其意也。至诸侯当有乐。《传》曰诸侯不释乐。明用无时也，故不云合乐。"也就是说"合乐"在此也含有普天同乐的意思。在乡射期间也要演奏《驺虞》作为节度，宾客走时演奏《陔》送行，由于没有诸侯王等高级贵族，《骜》之乐曲就省略了。

此外，西周以后社会生活中的投壶之礼也属于射礼。按郑玄《目录》曰："名曰投壶者，以其记主人与客燕饮，讲论才艺之礼。"按《经典释文》："壶，器类。以矢投其中，射之类也。"当然由于《大戴礼·投壶篇》所记章节"多阙文错简"[2]，《礼记·投壶》记载简略等，故而其中详细过程难以勾勒，但乐事活动的记载可以结合其它射礼陈述一番，在《礼记·投壶篇》中其主要记载的是投壶礼中的鼓节：

鼓：○□○○□□○□○○□，半；○□○□○○○□□○□○：鲁鼓。○□○○○□□○□○○□□○□○○□□○。半；○□○○○□□○：薛鼓。取半以下为投壶礼，尽用之为射礼。司射、庭长，及冠士立者，皆属宾党；乐人及使者、童子，皆属主党。鲁鼓：○□○○□□○○，半；○□○○□○○○○□○□○；薛鼓：○□○○○○□○□○□○○○□○□○○□○，半；○□○□○○○○□○。

[1] 详《周礼·大射礼》郑玄注。
[2] 王聘珍：《大戴礼解诂》，中华书局，1983年版，第246页。

关于上文的方框和圆圈所代表的含义，孔颖达正义对此的解说可备一说：“以鼓节有圜点，有方点，故以为‘圜者击鼙，方者击鼓’。若频有圜点，则频击鼙声；每一圜点，则一击鼙声。若频有方点，则频击鼓声也。但记者因鲁、薛击鼓之异，图而记之，但年代久远，无以知其得失。”也就是说《投壶篇》的记载主要是记录两个方面：第一是鲁国和薛国鼓节的区别，第二是投壶礼的鼓节如何，怎样击鼓。严格来说这不算是投壶的乐事，关于投壶礼所使用的乐曲、乐事如何则需要研读《大戴礼·投壶篇》了。据《大戴礼·投壶篇》记载在投壶的时候要用《貍首》作为指导乐曲，除此之外还要演奏一些其它的乐曲：“凡雅二十六篇：其八篇可歌，歌《鹿鸣》、《貍首》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驺虞》，八篇废，不可歌；七篇《商》、《齐》，可歌也；三篇间歌。《史辟》、《史义》、《史见》、《史童》、《史谤》、《史宾》、《拾声》、《叡挟》。”据上可知投壶的时候所用乐有二十七首之多，其中有一多半是射礼所不演奏的。至于《史辟》等八篇乐曲一般认为是错简，应该在“八篇后，不可歌”之后[1]，笔者推测这八首乐曲应当是早期的投壶乐曲，甚至在《诗经》定本以前的夏商时期，后来因周武革命而失去歌词只存有曲名，并被《诗经》之《鹿鸣》八首取代，或者《鹿鸣》就是根据这八篇改编而成。这也体现了先秦时期乐曲的演变，要么消失，要么被改编成其它乐曲。

三、冠婚之乐事

婚冠之乐事主要是指在婚礼和成人加冠礼的时候所伴随的乐事活动。因为这两件事是古代男子一生较为重要的转折点，故而在举办婚礼和冠礼的时候乐事活动也特别讲究。

如《通典·礼略·天子加元服》引周制言：“将冠，筮日筮宾，行之于庙。冠委貌于阼，祼享乐于庙。”再如《左传·襄公九年》言：“武子对曰：君冠，必以祼享之礼行之，以金石之乐节之，以先君之祧处之。今寡君在行，未可具也。请及兄弟之国而假备焉。晋侯曰：诺。公还，及卫，冠于成公之庙，假钟磬焉，礼也。”这是说加冠礼要在宗庙里面举行，然后要奏乐报享祖先。但是有些文献如《公冠记》却论说冠礼无乐，对此黄以周《礼书通故·冠礼通故》对

[1] 见黄怀信：《大戴礼彙校集注》，三秦出版社，2004年版，第1337页。

此详加考辨，认为在父亲生前加冠是嘉礼可有乐，而于父亲殁后加冠属于吉礼，可以不用乐。[1]

至于婚礼则是排斥乐事的，如《韩诗外传・卷二》言："取妇之家，三日不举乐，思嗣亲也。"《礼记・郊特牲》的解释是："昏礼不用乐，幽阴之义也。乐，阳气也。昏礼不贺，人之序也。"按照郑玄的注说："昏礼所以不用乐者，幽，深也，欲使其妇深思阴静之意，以修妇道。乐，阳气也者，阳气是动散，若其用乐，则令妇人志意动散，故不用乐也。"郑玄阴阳之义的解释有附会牵强之嫌疑，按照《韩诗》婚礼不用乐是因为新妇离开家人而存有思亲的心情，尤其是在古代，贵族间的姻亲有的时候是跨国的，女方是很长时间才能回一次家，所以用思亲不高兴的解释是比较恰当的。而郑玄认为乐是主动的兵象之事，会妨碍妇女的妇德修养云云，这就太方术化了。这种结婚禁断乐事的习俗一直到唐代还存有，按《通志・礼略・皇太子纳妃》："建中元年十一月，礼仪使颜真卿等奏：郡县主见姑舅，请于礼会院过事……行礼之夕，可以感思，至于乐声，尤须断绝。"在这个时期，颜真卿上书请断婚礼声乐，也反映出当时社会存有婚礼声乐之事，这一点在唐太极元年唐绍的上表中就能看出，其表中有"往者下俚庸鄙，时有障车邀其酒食，以为戏乐。今日此风转盛，上及王公，乃广奏音乐……歌舞喧哗，殊非助感，既亏名教，又蠹风猷，请一切禁断。"[2]可以看出当时的婚事已经比较流行加伴乐事了，只不过囿于传统的"婚礼不用乐"的习俗规定而遭到上层知识分子的反对。

四、其它嘉礼之乐事

囿于文献不足，很多西周以后的嘉礼活动我们明明知道其是存在的，但是其如何进行，进行的时候乐事如何配合却难以考证。所以在这种情况下，我们

---

[1]《礼书通故・冠礼通故》：《异义》云："《公冠记》无乐。《春秋传》说，君冠必以金石之乐节之。"谨案："人君饭有举乐，而云冠无乐，非礼义也。《疏证》云："卢注《公冠》云'成人代父始，宜尽孝子之感，不可以欢乐取之'若然，无乐是也。《周礼》备详乐事，独不及冠乐。彼《春秋传》之文乃衰世变礼耳。"以周案：《左氏传》云："君冠必以裸享之礼行之，以金石之乐节之。"《士冠礼》无享庙作乐之文，《曾子问》云："父没而冠，则已冠扫地而祭于祢"，是享庙为父没而冠之礼也。其文承上诸侯大夫而言，则节以金石之乐，亦惟诸侯大夫父没之礼有然。郑注《士冠礼》谓孤子得申礼盛之，亦此意也。许说自当，亦未见郑有驳文。

[2]《通志・礼略三・公侯大夫士婚礼》，按《宋书・礼志》记载有："惟以取妇之家，三日不举乐，而咸康群臣贺为失礼；故但依咸宁上礼，不复贺也。"据此可知在刘宋时期婚姻之事也一度有乐事活动。

就不得不借助后世类似的典礼来推测，因为中国各朝各代之间的礼仪虽不断损益，但更有传承。如乡饮酒礼，整个古代社会其是一直存在，虽然明清时期乐曲与先秦时期相比变得迥异，但是举办程序基本上是一致的，都是包括了间歌、工歌、笙歌、合乐等内容。[①]所以我们对于西周以后的一些嘉礼具体内容不一定分析的很清楚，但是可以借助于后世的礼仪传承来演绎这一时期某些嘉礼用乐之大概。

元正冬至朝贺之乐事。《通志·礼略第三·元正冬至朝贺》引蔡质《汉仪》曰："正月旦，天子幸德阳殿。临轩，公卿百官各陪位朝贺……作九宾散乐。舍利兽从西方来，戏于庭极，乃毕入殿前，激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾障日，毕化为黄龙，长八丈，出水遨游，炫耀日光。又以丝绳系两柱间，相去数丈，两倡女对舞行于绳上，相逢切肩不倾，又蹋局出身藏形斗中。钟磬倡乐毕作，鱼龙曼延。"据此可推测西周以后元正、冬至亦或立春等节气之时，各个方国朝贺要演奏四方之乐如《任》、《昧》，然后表演一些舞曲，钟鼓等乐器也配合演奏。

视学养老礼之乐事。古代学校和养老是一个地方，《孟子·滕文公上》："设为庠序学校以教之。庠者，养也。校者，教也。序者，射也。夏曰校，殷曰序，周曰庠；学则三代共之，皆所以明人伦也。"这些乐事在《礼记·文王世子》中有较为详细的记载："天子视学，大昕鼓徵，所以警众也。众至，然后天子至，乃命有司行事，兴秩节，祭先师先圣焉。有司行事反命，始之养也。适东序，释奠于先老，遂设三老五更群老之席位焉。"此当是西周以后天子视学的时候所使用的乐事（估计诸侯视学也会是这样的程序，其差别要么或简于此或乐曲内容有所不同），首先是先击打鼓召集众人祭祀先师先圣，然后才开始养老之礼，而乐事活动的主要部分也是在这个时间内举行：

> 反，登歌《清庙》，既歌而语，以成之也。言父子君臣长幼之道，合德音之致，礼之大者也。下管《象》，舞《大武》，大合众以事，达有神，兴有德也。

登歌《清庙》，按照郑玄的解说是："反，谓献群老毕，皆升就席也。反就席，乃席正于西階上歌《清庙》以乐之"，孔颖达疏为："三老五更群老初受献毕，皆立于西階下东面。今皆反升就席乃使工登堂上西阶，北面歌《清庙》之诗，以乐之也。"通过郑玄和孔颖达的注疏，我们不难发现"登歌"是视学养老

[①] 详见《明史·礼志第三十二·乡饮酒礼》、《清史稿·礼志第六十四·乡饮酒礼》

礼环节中第一次用乐，这和乡饮酒礼以及燕礼里面的“工歌”环节相似。而“下管《象》，舞《大武》”则相当于“笙歌”环节[1]，但是缺少“间歌”和“大和乐”两个环节的内容。[2]当然，据大多数学者研究，西周以后教育多为音乐之教育，其中乐事之重要自然可知。[3]

第六节　结语

通过以上可知在《礼记·礼器》中号称有“经礼三百，曲礼三千”的西周以后的社会中，其各个礼节基本上都包含着乐事成份，从中我们可以切实地体会到西周以后被称为“礼乐文明”原因所在。礼的等级、尊卑贵贱等生冷的规定在乐主和的特征中被弱化，进而被人们普遍地接受。在《礼记·乐记》里面古人对礼乐的结合作了深刻的概括：“乐者，天地之和也。礼者，天地之序也。和故百物皆化，序故群物皆别。乐由天作，礼以地制。过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。”在此乐与礼已经完全融合在一起，成为代表中国古代文明的象征。

在西周以后乐与礼的结合中，我们也会发现一些特点。如在宴饮之类的礼仪环节中一般是工歌、笙歌、间歌、合乐四个乐事程序，如乡饮酒礼等礼节就是其基本体现的。但是，有的时候周王或者诸侯们或囿于时间问题，或囿于主宾身份问题，这套完整的程序很少坚决执行，尤其是间歌部分，大多礼仪场合都省略去了。这一方面说明再西周以后的乐文化中体现有等级之别，存在着损益而没有死板的一面。但是，这种不严格遵守程序的乐事活动也为春秋战国社

[1] 孔颖达疏曰：下管《象》，舞《大武》者，谓登歌之后，笙入立于堂下。《象》谓武王伐纣之乐。堂下管中奏此《象》舞之曲，庭中舞此《大武》之武。《大武》即《象》也，变文耳。

[2] 孙希旦在《礼记集解》里面认为，舞《大武》是合乐部分。另外，许兆昌先生在《先秦乐文化考论》一文中认为合乐和“乐备”是相承之事，有合乐才有乐备。因《文王世子》有“有司告以乐阕”是“备乐”认为期间举行了合乐。另外作者还认为“养老礼是周代重大礼事，也不应该没有合乐，而仅及正歌之下管环节即告结束。”（见许兆昌：《先秦乐文化考论》，第 169 页）

[3] 如《周礼·大司乐》：“掌成均之法，以治建国学政，而合国之子弟焉。”成均，郑玄注引董仲舒之言认为“成均，五帝之学”，孙诒让在《周礼正义》引黄以周的观点，认为成均是周代大学之通称。而这种教育机构被大司乐所统领，据此可以推测在西周的学校教育系统里面，乐教是基本成份。就乐教内容来说，大司乐教国子有“乐德”、“乐语”、“乐舞”三项。以乐德教国子中、和、祗、庸、孝、友，以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语，以乐舞教国子舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》。以六律、六同、五声、八音、六舞大和乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人。以上是周代乐教的大概，据此也可窥测当时乐教的主导地位：国家的主要政令是乐师掌管，各个时期的祭祀、燕享之乐舞人员由大司乐培养，贵族的言谈举止亦即“乐语”也由大司乐教导，当然贵族的品德教育也是大司乐主导。所以大司乐的教育系统是很广泛的，故而把西周的教育理解为乐教是比较恰当的。

会开了一个不良的引导，因为很多活动中乐事的某些程序是可以省略掉的，这样原先是囿于等级、时间因素，如间歌的省略。后来随着其它音乐如“新声”的出现，天子诸侯们对雅乐缺乏兴趣，这样会省略掉更多的程序。如此一来，本来就被“新声”压制的雅乐在正宗的庙堂或者养老等礼节中又被偷工减料式地执行着，这就势必造成后来礼崩乐坏之“乐坏”的出现。

第五章　春秋战国时期乐的儒家化

春秋战国时期，是中国古代政治、思想、文化等诸多领域大变革的时期，这一时期所形成的各种制度和思想都对后世产生了深远的影响。作为先秦时期文化发展主要方面的乐文化在这一时期也经历了大的变化，比如乐师的地位逐步低下，乐的平民化，“新声”的涌现以及诸子“非乐”等思想或者现象的出现等等。此外，由于儒家影响在这一时期急剧膨胀，音乐也体现出了儒家化的倾向：亦即儒家对当时音乐制度、音乐思想和音乐理论等诸多方面的改造。因为在儒家的思想体系里面，乐有着特定的文化内涵和深刻的哲学理论，它和现代意义上的音乐不是一个概念。如《礼记・乐书》写到：“乐者，非谓黄钟大吕、弦歌干扬也，乐之末节也……是故，德成而上，艺成而下。”也就是说在儒家思想体系里面，乐往往是和道德比拟牵连的，故而这种用“德”的观念诠释音乐就成为这一时期儒家对音乐改造的主要出发点。而这一时期较为流行的“新声”由于其表演形式、歌曲内容等诸多方面没有体现或者完全背离了“德”的要求，故而以孔子为代表的儒家学者对其进行改造。由于这种对“新声”的改造也是当时音乐儒家化的主要内容，随着对“新声”改造的完成，最终也标志着音乐儒家化的完成。

第一节　春秋战国时期的乐文化

一、乐师和乐曲

顾炎武在《日知录・周末风俗》一文里面谈论到春秋战国时期社会的变化时，提到关于乐的变化“春秋时犹宴会赋诗,而七国则不闻矣”，通过对《左传》的记载的分析我们也可体会到自鲁昭公以后在宴会场合赋诗的习俗已经基本消失，这一时期就是儒家所常言的“礼崩乐坏”之“乐坏”的肇始时期，其最明显的反映就是有关乐师和乐曲的变化。

乐师在夏商及其以前的时期多属于巫师的范畴，其地位是很高的，刘师培也认为“岂知上古之教民，六艺之中，乐为最崇，固以乐教为教民之本哉？”[①]而步入西周之后，乐师的人文成份逐步凸现出来，乐师不再像以前那样拥有沟通天人的权力，这种变化在春秋战国时期最终完成，结果是乐师的地位从属于王权，成为官僚体系的一份子。司马迁《报任安书》所言的“文史星历，近乎卜祝之间，固主上所戏弄，倡优畜之，流俗之所轻也。”所反映的乐师地位之低下也就是在这一时期形成的。它如《左传·襄公十五年》郑国尉氏和司氏动乱之后其余党在宋国，郑国向宋国行贿乞求抓捕这些动乱余党，其行贿的礼品包括马四十乘、师伐、师慧。本来属于沟通天人时期的乐师在此刻竟作为礼品和马车一样送于他人，乐师地位之卑下于此见焉。此外，这一时期乐师的理论水平也整体下降，像以前师旷之类的高超乐师在这一时期几乎绝迹，代之而起的是“倡优”、“女乐”、“侏儒”为主体且以世俗喜好为目的的乐师。

关于这一时期的乐曲，总体上就是庙堂雅乐的逐步崩溃和新声的涌现。修海林在其《古乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》一文指出“春秋战国晚期，音乐生活发生的重大变化是，相对于过去的乐在宫廷，现在是乐在民间；相对于过去的行乐在礼，现在是行乐在情；相对于过去乐从雅声，现在是乐从新声。”[②]其实庙堂雅乐就是以周公为代表的西周统治者为了维护周代的封建宗法制度而推行的一项文化建设，但是到春秋时期这一雅乐制度就开始崩溃了。首先是雅乐的封闭性使得其死气沉沉，自孔子时期的正乐“雅颂各得其所”之后整个雅乐系统就没有增加什么新的篇章而基本上都是《诗经》三百篇的内容。而与此相对应的新声则在不断发展，在《附录二·先秦乐曲一览表》里面我们可以看到这一时期产生的新声是如何之多，并且这些新声大多在民间流行而很少被用来作为宗庙雅乐。这样缺乏更新的雅乐变得死气沉沉，以至于当时的晋平公、梁惠王、鲁昭公等诸国国君都是对其避而远之。其次，这一时期由于生产水平的提高而带来人们物质上的富余也为音乐的推广提供了条件，广大的基层平民有机会也有条件参与到音乐活动中去，为改善、创作音乐提供了契机。而大多数基层音乐由于较多的反映了现实生活，普遍地为人们所欣赏，这也客观上冲击了庙堂雅乐。

[①] 刘师培：《古政原始论》，《刘申叔先生遗书》，宁武南氏刻本，第 27 页。转引自孟宪承等主编《中国古代教育史资料》，人民教育出版社，1961 年版，第 31 也。

[②] 修海林：《古乐的沉浮——中国古代音乐文化的历史考察》，山东文艺出版社，1989 年版，第 31 页。

二、乐器盛况

春秋战国时期，随着生产力的发展，乐器的制造更加精致，乐器的种类也更加繁多。

首先是乐器的规模不断增大，这一时期出现了很多规模巨大的乐器。如《战国策·西周策》言“昔智伯欲伐厹由，遗之大钟，载以广车，因随入以兵，厹由卒亡，无备故也。”再如《国语·周语下》周景王耗费一年的时间铸造大钟，都说明这一时期出现了大规模的乐器。现今的考古发掘也证实了文献的记载，尤其是曾侯乙墓出土的成套成堵的编钟编磬等乐器，更是反映了这一时期乐器制作的规模之大。

这一时期的乐器制作除了明器之外，其材质大都改良，以前的陶制乐器如陶鼓、陶钟逐渐被淘汰。此外乐器构造也在这一时期不断进行改良，如琴瑟古人言神农多少弦、文王多少弦等等，这应该就是后人对琴瑟改良之后为了便于推广而附会古代圣人的一种手段。尤其是琴瑟的普及是这一时期显著的特点，上至国君下至平民百姓琴瑟成为很多人生活的必备品。在古典文献里面文人贤士者如孔子、原宪、曾点等人皆曾弹琴赋志，即便各国国君不断也打造自己的爱琴，如傅玄《琴赋》言“齐桓曰黄钟，楚庄曰绕梁”。

总体而言，这一时期乐器的质材、结构、规模都较以前有很大进步，此外各种乐器的普及程度也有了很大的提高，尤其是琴瑟之类的乐器，基本上实现了大众化。

三、诸国之乐

由于地域的不同和各国经济文化发展的不平衡，这一时期各个国家的音乐发展也存在着差异。如公元前582年楚国的伶人钟仪当了晋国的俘虏，晋国统治者让他弹琴，他一弹晋国乐师就能听出南方的风格。前544年季札到北方访问，能一一听出北方各国乐曲的特点。此外如《礼记·乐记》言“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志”《太平御览》引《古乐志》言“齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，淫歌曰哇”，再如“筝”在战国时期盛行于秦地，

故史称“秦筝”，以至于在多种乐书中，皆载为蒙恬所造。[1]

总体而言，郑、卫、陈等中原地区的音乐偏向于世俗甚至是低俗化，如《楚辞·招魂》言：“二八齐容，起郑舞些……郑卫妖玩，来杂陈些”。《淮南子·原道训》：“耳听朝歌北鄙靡靡之乐”等等都是反映这一地区音乐的世俗情景。

西陲的秦国，由于经济落后，其音乐水平还在初级阶段。故《史记·李斯列传》言“夫击瓮扣缻，弹筝搏髀，而歌呼呜呜，快耳目者，真秦声也。”在此也可以看出秦国地区的乐器相对于东方繁琐的礼仪乐队是多么的落后，这一方面可以说是秦国法家思想尚简的原因，另一方面恐怕就是地域的差别，秦国文化落后东方，故而其统一以后，对东方乐队的流连忘返，这也间接导致了秦国的灭亡。

楚国地区的音乐也和中原地域有所区别，如使用四声音阶等等，[2]此外楚歌也多使用“乱”声。[3]从曾侯乙墓出土的乐器铭文里面也可以发现南方乐文化与中原地区的差异，如王文耀先生通过对曾侯乙墓乐钟铭文的研究，认为：“申国的律音比周、楚低二律，曾国的律音比周、楚高一律。”[4]尤其是在曾侯乙墓编钟冗长的铭文之上，详细地注释每一个乐钟的音律高低、大小等等，估计就是为了便于和其它各国的律吕对照而便于演奏其它国家的乐曲。

三晋地域由于靠近边境草原地带，其音乐受少数民族影响多有凄凉之音，如荆轲、豫让、高渐离等人的歌词多是此音。故韩愈《送董邵南序》开篇第一句便说道“燕赵古称多感慨悲歌之士”，可谓对春秋战国时期这两个地域音乐特色的精确概括。

齐国由于经济的繁荣，音乐较其他国家大为盛行，[5]如《战国策·齐策》载苏秦所言：“临淄甚富而实，其民无不吹竽鼓瑟，弹琴击筑，斗鸡走狗，六博蹋鞠者。”以及齐宣王的宫廷乐队仅吹竽的就三百人之多，由此可见齐国乐文化

[1] 杜佑《通典》曾非难之，云：筝，秦声也。傅玄《筝赋》序曰：世以为蒙恬所造，今观其器，上崇似天，下平似地，中空准六合，弦柱拟十二月，设之则四象在，鼓之则五音发，斯乃仁智之器，岂蒙恬亡国之臣能之哉！其引《乐道类集·卷二》认为筝之起源为：秦女姊妹争瑟，引破终为两片，其一片于十三弦为姊分，其一片有十二弦为妹分，秦皇奇之，立号为筝。或云秦有婉无义者，以一瑟传二女，二女争引破，终为二器，故号筝。很明显这不过是后世之托言，要之筝很有可能发源于我国西部的秦地区，并且也很有可能是由瑟发展而来。

[2] 钟琛：《先秦两汉魏晋南北朝音乐传播概论》，第 118 页。

[3] 见《楚辞》诸篇最后总结性质的“乱曰”

[4] 王耀文：《曾侯乙钟铭文之管见》，《古文字研究》第九辑，中华书局，1984 年版。

[5] 唐艺、唐宁：《先秦齐国音乐繁荣之我见》，《管子学刊》，2010 年第 3 期。

当为诸国之最。另外，据文献记载，春秋战国时期，瑟在齐鲁之邦是非常流行的一种乐器，尤其在齐国。所以后世文人常把瑟称为“齐瑟”。如《中天记》引《选笙歌》言“齐瑟秦筝”，李白《古风》亦云：“齐瑟弹东吟，秦弦弄西音，慷慨通魂魄，使人成荒淫。”可见瑟与齐地当有一定渊源关系。据《世本》、《帝王世纪》、《隋书·乐志》、《通典》等典籍所记，瑟是太昊氏所作，传说中的太昊氏系东夷部族首领，而山东地区又正是东夷部族的主要聚居之地，由此推测中国的瑟很可能是齐地东夷人首先发明的。

造成春秋战国时期诸国之乐多样化的原因，主要是当时各个国家交流相对有限，更多的秉承了上古时期乐事活动的地域性特点。当然，这一时期各地区间的音乐交流也是频繁的，如南方文人屈原在写作时也有反映北方的歌词，如《招魂》“二八齐容，起郑舞些”、“吴歈蔡讴，奏大吕些”。这说明屈原在楚国是听过这些乐曲的。而秦国的音乐也吸收了《韶》、《武》等雅乐和郑、卫的民间乐，如《史记·李斯列传》：“郑卫桑间韶虞武象者，异国之乐也。”《货殖列传》中中山国的音乐家往往在其它国家出现，韩国的女歌手在齐国的城门唱歌，孔子整理列国之歌曲，郑国的师文到鲁国向师襄学习，秦穆公向戎王赠送女乐皆是这一时期各个地区音乐交流的表现。再如曾侯乙编钟铭文中有曾、楚、周、晋、齐、申六国律名对应关系，据王文耀先生通过对曾侯乙墓乐钟铭文的研究认为铭文里面的“坪皇”是“蕤宾”、“达则”就是“夷则”等等，并把里面的律吕和中原的十二律吕一一对应起来。[1]这种现象客观上也反映这一时期诸侯国之间乐文化的相互交流。

四、“礼崩乐坏”[2]与“新声”涌现

春秋以降，社会动荡礼制残败，军功奖赏等因素使得一部分私家势力的政治地位暴发式地显贵起来，随之而来的是他们在政治礼遇、个人享受等方面的僭越追求。原来对天子、公卿、士大夫等各级用乐的种种等级限制，被越来越多的人突破，公卿甚至士大夫也普遍用起了天子之乐。

---

[1] 王耀文：《曾侯乙钟铭文之管见》，《古文字研究》第九辑，中华书局，1984年版。

[2] 按《论语·阳货》言“君子三年不为礼，礼必坏；三年不为乐，乐必崩”；《汉书·儒林传》公孙弘引汉武帝亦言“今礼废乐崩，朕甚愍焉”可知先秦多言“乐崩”而后世常言“乐坏”。究其原因，按《史记·礼书》言“周衰，礼废乐坏，大小相逾”、《史记·儒林传》言“幽厉微而礼乐坏，诸侯恣行”常礼乐并举而单称“坏”，故遂有“乐坏”之说。

从文献记载来看，如春秋时晋国大夫魏绛因军功显著有了僭越礼制的乐舞享受，但是却被认为符合“礼”！[①]而最讲究礼乐制度的鲁国，也出现了“将禘于襄公，万者二人，其众万于季氏”（《左传·昭公二十五年》），这种破礼坏乐的风气，使得孔子愤懑地发出了“是可忍也，孰不可忍也”（《论语·八佾》）的感慨。从考古材料来看，战国时期墓葬的考古发掘所展示的各国贵族陪葬的乐器属于僭礼越规的行为更是普遍。如安徽蔡侯墓中出土编钟至少有三组共二十九件，其中编镈自铭“歌钟”，钮钟则“行钟”与“歌钟”均有。[②]最为著名的是1979年于湖北随县擂鼓墩发掘的曾侯乙墓，墓葬完全采用九鼎八簋的组合方式，这完全是天子的模式，此外还有刻有铭文的编钟上下三层六十四件，编磬三十二件以及鼓、琴、瑟、排箫、笛、笙等多种乐器。[③]

此外，春秋战国时期，随着社会的发展各种新生事物层出不穷，这种发展在乐文化领域的表现就是“新声”的出现。“新声”所代表的是这一时期出现并且和原先正统音乐“雅乐”风格迥异一种音乐。“新声”由于其较先前的“雅乐”或节奏生动活泼或歌词清新缠绵或表演婀娜多姿等原因，逐步压倒“雅乐”的主导地位而风靡于各个诸侯国之间。

“新声”出现之前，当时社会的主流音乐是“雅乐”，按照传统的说法“雅乐”就是西周建国伊始周公制礼作乐所制定的各种音乐。而春秋战国时期随着生产力的发展，当时各个地区之间出现了“新声”，如郑音、卫音、燕音、齐音等，这些“新声”对当时社会产生巨大的冲击，以至于当时的诸子们对此展开诸多的争论。有一点需要说明的是“新声”称之为“新”并非因春秋之前的历史上不存在而在春秋时期涌现才称作“新”，因为从诸多的文献中分析，“新声”在春秋之前的历史上是一直存在的，[④]并且一些学者还认为这一时期的“新声”是商代的音乐重现。[①]

[①] 《左传·襄公十一年》：（魏绛）于是乎有金石之乐，礼也。

[②] 陈梦家：《寿县蔡侯墓铜器》，《考古学报》1956年第2期；《寿县蔡侯墓出土遗物》，科学出版社1956年版。

[③] 随县擂鼓墩1号墓考古发掘队：《湖北省随县曾侯乙墓发掘简报》，《文物》1979年第7期；湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社1989年版。

[④] 这一点最著名的例子就是《韩非子·十国篇》师涓在濮水闻到商纣王的靡靡之音，“昔者，卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之，使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之曰：‘有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻。其状似鬼神，子为我听而写之。’师涓曰：‘诺。’因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：‘臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。’灵公曰：‘诺。’因复留宿，明日而习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台，酒酣，灵公起曰：‘有新声，愿请以示。’平公曰：‘善’。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：‘此亡国之声，不可遂也。’平公曰：‘此道奚出？’师旷曰：‘此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投，故闻此声者必于濮水之上。先闻此声者其国必削，不可遂。’”从上面的言论中不难发现，师涓在濮水上得到

（一）“新声”与“雅乐”的区别

魏文侯问于子夏曰：吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？（《礼记·乐记》）

庄暴见孟子，曰：暴见于王，王语暴以好乐，暴未有以对也。曰：好乐何如？孟子曰：王之好乐甚，则齐国其庶几乎！他日，见于王，曰：王尝语庄子以好乐，有诸？王变乎色，曰：寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。曰：王之好乐甚，则齐其庶几乎！今之乐犹古之乐也。（《孟子·梁惠王下》）

上面两个事例一个发生在春秋时期的晋国，另一个发生在战国之间的魏国，它们都是当时社会上“新声”与“雅乐”之争的具体体现。“新声”又叫“郑声”、“郑卫之音”、“溺音”（《礼记·乐记》）等等，在上面的两个事例中又叫做“新乐”、“今乐”，按照朱熹的解释“今乐”就是世俗之乐，而与之相对应的“古乐”就是先王之乐，[2]由于“先王之乐”传言是周公所制定的标准礼仪用乐，故而又称“雅乐”。两者之间是有区别的，虽然孟子说到“今之乐犹古之乐”，这应该看成孟子为阐发自己的仁政思想而采取的变通，故而朱熹在《四书集注》里面引范氏之言曰：“孟子切于救民，故因齐王之好乐，开导其善心，深劝其与民同乐，而谓今乐犹古乐。其实今乐古乐，何可同也？但与民同乐之意，则无古今之异耳。若必以礼乐治天下，当如孔子之言，必用《韶》舞，必放郑声。盖孔子之言，为邦之正道；孟子之言，救时之急务，所以不同。”[3]另外，孔子也明确地说到“恶郑声之乱雅乐也”，可见“新声”和“雅乐”是有所区别的。关于“新声”和“雅乐”的区别，在《礼记·乐记》里面，子夏对其有较详细的阐述：

今夫古乐，进旅退旅，和正以广，弦匏笙簧，会守拊鼓，始奏以文，复乱以武，治乱以相，讯疾以雅。君子于是语，于是道古，修身及家，平均天下，此古乐之发也；夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止，及优、侏儒，獶杂子女，不知父子。乐终不可以语，不以道古，此新乐之发也。

的乐曲肯定是其在经过濮水流域的时候听到周边的居民演奏此乐而为之谱辞写曲，并称其为“新声”，而师旷作为资深的音乐学家一听就能听出这是和周代雅乐迥异的商代之音调。据此可以推测在周代音乐家眼里，不符合西周雅乐的皆为“新声”，犹如今之“不入流”也。

[1] 陈致：《从礼仪化到世俗化——<诗经》的形成》.上海古籍出版色，2009 年版，第 319 页。

[2] 朱熹：《四书章句集注》，中华书局，2008 年版，第 213 页。

[3] 朱熹：《四书章句集注》，第 214 页。

除去子夏所说的“道古”成份之外，“雅乐”应该是节奏一致、内容和正、开始和结束的时候有严格的步骤、各种舞蹈进行的时候都有相应的乐器指导。此外，“雅乐”关键在于一个“雅”字，按王先谦《释名疏证补·释典艺》言“雅，义也；义，正也。毕沅言‘义音近俄，故与雅为声之转’”，也就是说“雅乐”所代表的是一种正统的音乐，是一种符合庙堂礼仪规范的音乐。再看看“新声”，它和“雅乐”构成明显的对比：没有统一的节奏、内容淫乱、俳优侏儒掺杂其间，其中“獶杂”孔颖达疏曰“如弥猴状，谓男女混合，无尊卑”。也就是说“新声”使用大量的女伎，并且和男伎混杂，没有礼节之防。在子夏列举当时四种主要的“新声”里我们可以详细地了解其特点：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志”。结合孔颖达的注疏不难发现“新声”的主要特点是旋律急促多变没有统一的节奏，注重女乐伎的使用且不注意礼节之防，过于追求感官的刺激，使人心绪波动激荡而缺乏节制，总体而言“新声”相对于“雅乐”其最明显的区别应该是缺少传统音乐之中“礼”的因素。[①]

此外，一些学者往往把 “新声”等同于民间音乐，其实这种看法有失偏颇。因为民间音乐大多都是底层人民所创作，所以这种音乐无论是歌词还是用韵都是相对简单的，最明显的就是受到乐器的限制，因为他们不可能拥有一堵编钟或者一套管弦丝竹这样的大型配套乐器，只能使用一些简单的乐器，这样其吹奏或者演奏的就是和庙堂之乐迥然不同的乐曲。但是部分民间歌曲之所以被称为“风”而在庙堂之上演奏，其原因主要是周代的王官采诗制度，[②]如刘歆在其写给杨雄的信中写到周秦之行人使者、轩车使外出，以求各地之俚语、僮谣、民歌和有关民歌之戏。杨雄在他的答信中更进一步指出，行人使者等人所奏之书一直在周秦王室保存，直到周秦被破才遗失不传。[③]很明显，乐师们对某些有助于教化的民间音乐润饰之后才使其上升为“风”，成为正统的“雅乐”。而对于那些歌词简陋低俗的民间音乐则不加使用，任其发展。在春秋之

[①] 何涛先生在其《论先秦俗乐、雅乐的音声特征》一文中认为雅乐和俗乐的区别仅仅在“声音”之上，并把先秦音乐分成“声、音、乐”三种形式来解释（见《江海学刊》，2002 年第 7 期）。按在古代社会，音乐和诗歌、舞蹈是没有严格区别的，之所以后世会有“音”与“乐”之别，这主要是由于儒家对乐的改造所造成的，如《礼记·乐记》所言“德音之谓乐”，用“德”的观念来定义乐，而把没有德的音乐仅仅称为“音”或者“声”而非“乐”。笔者将在后文分析这一现象。

[②] 《国语·周语》：故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋，矇诵，百工谏。《礼制·王制》亦言：天子五年一巡守……命太师陈诗以观民风。

[③] 钱译：《方言笺疏》，上海古籍出版社，1989 年版，第 518-520 页。

后由于王官采诗制度的衰落，民间音乐进入《风》的地位受到阻碍，所以其在发展中更多的偏向于“新声”的归途。例如一些乐师为了满足贵族们娱乐的需求，将民歌中轻盈流畅，节奏明快的“男女相与咏歌，各言其情”[1]的曲调加以变化，配以歌姬舞女，以妖冶的舞姿，靡曼的声调和杂乱的节奏对其进行重新包装，这样就使得原先的民歌发生质变，成为与“雅乐”对立的“新声”。所以很多“新声”是在民间音乐的基础上发展而来的，而非原始的民间音乐。此外“新声”之“新”也不是仅仅和其出现的时间有关，比如相传师延曾为殷纣王演过靡靡之乐，而这种乐也被称作“新声”。所以“新声”之“新”是标新立异于正统“雅乐”之“新”，笼统地说是指一切和庙堂“雅乐”风格不一致的音乐。

（二）“新声”对当时社会的影响

春秋战国时期，“新声”应该是一种风靡全国的音乐，前文魏文侯、梁惠王所代表的诸侯贵族们都已经接受且沉迷其中就是证明。如果纯从音乐理论分析，“新声”作为一种带有创新、娱乐性质的音乐其功效远远大于“雅乐”，但是这种“新声”对国家执政却鲜有惠益，因为很多国君沉迷于此，耽误了政治建设，同时也带来了较大的人力和物力浪费，使得当时各个阶层的人都对其有所非议。道家、墨家、法家等学派的人物对“新声”都提出了各自的看法，在当时的社会中展开了一场关于“新声”的大讨论。[2]

关于“新声”对社会的影响，《列子·上礼》一文中，有生动的说明：“圣人初作乐也，以归神杜淫，反其天心，至其衰也，流而不反，淫而好色，不顾正法，流及后世，至于亡国。”在此文中列子认为“雅乐”是“圣人初作之乐”其可以归（馈）神、杜绝淫患和使人返璞归真；而“新声”应该就是“至其衰也”之时的音乐，其声淫、不守法度并且带来亡国之危害。古人往往将

[1] 朱熹：《晦庵集》卷七十六《诗集传序》，上海古籍出版社，1987 年版。

[2] 笔者之所以把春秋战国时期诸子间的乐论言辞归之于“新声”的讨论是有原因的。因为“雅乐”有其自身的节制性和教育性这是所有的人所共知的，所以没有必要反对或者节制。而“新声”则大不同，其内容多是以娱乐为主，缺乏传统乐教之乐语、乐德，表演也没有礼节之防，且浪费人力物力，与传统的雅乐格格不入。另外，在古代中国本来就有音政、音人相通的天人感应学说，国君耽于没有教化作用的“新声”，其后果是可想而知的，其实历史也验证了这种担忧，诸侯们耽于新声，国政日衰，所以诸子们面对这些“新声”开始讨论，诸如墨子的非乐、老子的大音希声等等就是在这样的时代背景下提出的。具体论述见下文你《诸子非乐》章节。

“新声”认作是乐发展所走向的一个反动极端，《淮南子·泰族训》言“乐之失淫”，许慎注曰“乐变至于郑声，淫也”[①]；《礼记·经解》言“乐之失奢”，郑玄注曰：“失，谓不能节其教者也。”所以“新声”淫乱、没有节制等等表现使得列国之政治受到极大影响。《吕氏春秋·哆乐篇》也说到：“乱世之乐与此同。为木革之声则若雷，为金石之声则若霆，为丝竹歌舞之声则若噪。以此骇心气、动耳目、摇荡生则可矣，以此为乐则不乐。故乐愈侈，而民愈郁，国愈乱，主愈卑，则亦失乐之情矣。”总之，“新声”在当时对整个社会是产生了很大的冲击，不然各家各派也不会把乐作为一个争辩的命题来讨论。

五、诸子非乐[②]

春秋战国时期，随着社会大变革的进行，音乐也产生了巨大变化，新的乐器使用，完善的律吕知识普及，大量的世俗乐曲涌现等等，冲击着传统的乐文化，使得这一时期的音乐也和其它事物一样，成为诸子学说中不可避免而反复讨论的一个话题。由于诸子的立足点是政治构建，所以其音乐思想的一个共同特点，就是他们在谈论音乐的时候都会涉及到政治问题。并且在论述音乐的时候先秦诸子们有着明确的褒雅贬俗倾向。最明显的特点就是他们对于“俗乐”的针砭，常常视“俗乐”为其价值观及精神境界的对立面。而“俗乐”又是“新声”的一种称谓，它是和正统的“雅乐”对立的，所以笔者认为诸子的乐论都是针对当时社会“新声”而产生的。在诸子里面除了儒家之外其他的学家如墨家、法家、道家等缺少接触正统雅乐的机会，此外由于他们的学术关注点的缘故，也没有对当时的音乐作详细的研究，以至于把当时的新声、雅乐常常混为一谈，久而久之在除却儒家之外的诸子中间就形成了一种“非乐”的音乐理论

① 刘文典：《淮南鸿烈集解》，中华书局，2010 年版，第 674 页。

② 在《汉书·艺文志》里面，先秦诸子学说有“九流十家”之概括，儒家由于是这一时期乐论的主要力量并且对后世影响深远，故而笔者用单独的章节来讨论。而小说家、名家或囿于资料不足或囿于他们对音乐的忽视等等，现有的文献反映他们的乐论思想是微乎其微的，故而对其存疑。农家学派则是注重于农事耕作，其自然是对音乐反对或者不论的，而兵家之乐无非是教育战士熟悉各种行军乐器的使用或者是乐舞的操作，他们也没有什么丰富的音乐理论，至于阴阳家他们的音乐理论则是把音乐和阴阳、五行、八卦等结合起来，把音乐推向术数发展，故而其不能属于严格范畴上的乐论思想，故笔者把其归于乐与术数关系的章节进行讨论和研究。这样诸子之乐论只有依托管子的《管子》学派和墨家、道家、法家四类。

共识。[1]下文笔者将对以《管子》为代表的管子学派，《韩非子》、《商君书》为代表的法家学派，《老子》、《庄子》为代表的道家学派以及《墨子》为代表的墨家学派的"非乐"思想作详细分析。

1.《管子》之乐论

《管子》[2]一书中对音乐的最显著认识就是"节"的理念，也就是节制用乐的思想，其应该是诸子理论之中一种早期的"非乐"体现。《管子》认为过度的享受乐事会妨政碍民，故而在《宙合篇》、《七臣七主篇》等章节里面屡屡举一些先前喜欢"淫乐荒诞"的君主桀、纣、齐襄公等引以为戒。在引以为戒的同时，又着重探讨对乐的"节用"原则，认为对乐要适度，不至于太过奢侈，故而常言"不依其乐"、"俭财用，禁侈泰"等等。在《管子·心术下》更是直言"节乐莫若礼"，估计也是管子学派考虑到"新声"之类的音乐泛滥，需要用礼去节制，这种"节乐"的思想是整个春秋战国时期诸子们音乐理论的一个共同点。

2.道家之乐论

道家的乐论思想主要反映在老子和庄子等人的著作中。总体而言道家对音乐的主张主要是对其进行简化，在《老子》第四十一章有关于音乐的言论即"大音希声"，也就是说真正的音乐是没有繁琐的形式和各种尽情的表演，而是内心的感受。而稍后的庄子也提出了"与人和者，谓之人乐；与天和者，谓之天

[1] 为便于论述，笔者把道家简化音乐的态度、法家排斥音乐的态度以及《管子》学派对音乐的节制态度和墨家的反对音乐的态度，都统称为乐论思想之"非乐"观念。

[2] 管子一书比较复杂，首先是作者的问题，其题名为管仲，按照先秦诸子不曾亲书的惯例，管仲乃为依托，故而书中多有管子身后之事如论述毛嫱西施、吴王好剑之类，这些前贤多以辨明。但是，先秦子书作者亦有一特点，那就是门弟子裒辑师说而成书。如《论语》、《孟子》、《墨子》、《韩非子》等等皆为其门弟子所裒辑，虽不是孔子、孟子、墨子、韩非本人著述，但其主旨亦不能偏离其本人太过。至于《管子》一书则颇为庞杂，里面含有道家、法家、农家等等众多学派思想，近人罗根泽之《管子探源》就分篇目于具体子类、时代，这种作法未免牵强但亦能观《管子》驳杂之一斑，故而不能明确的细分其作者之属派。再者，《管子》一书历来归类比较分歧：《汉书·艺文志》归列为道家，隋志、唐志列为法家，而朱熹（《朱子语类》：其书想只是战国时人收拾仲当时行事言语之类著之，併附以他书）、梁启超（《饮冰室专集·汉书艺文志·诸子略考释》：又以其中一小部分为春秋末年传说，其大部分则战国至汉初替为损益，一种无系统之类书而已）则目为类书杂家。而《管子》本书又分经言、外言、内言、短语、区言、管子杂篇、管子解、管子轻重等数种。按《四库总目提要》所言："其中孰为手撰，孰为记其绪言如语录之类，孰为述其逸事如家传之类，孰为推起意旨如笺疏之类当时必有分别。"如此，此书又颇有系统条理可言。此外，齐国自桓公（田氏）以下历威、宣、泯、襄前后五世并及齐王建，稷下之学不缀（钱穆，《先秦诸子系年·稷下通考》，北京：九州出版社，第243页），当时学者抒发已见亦不免称引管仲，故而《管子》一书也有一定的篇幅是稷下学者们的言论（姚际恒《伪书通考》：大底参入者皆战国周末之人，如稷下游谈辈，及韩非李斯等辈。）今参考众家，暂定其为齐地尤其是稷下学者称引管仲所裒辑之书，故其书有一定的齐文化背景所在，也就是说《管子》一书所论乐文化主要代表齐国地区的乐文化。而稷下学又是连绵数百年，所以《管子》的内中思想是有所传承，由此推测其学术思想是可以上溯到春秋早期并且连绵到战国晚期的。

乐”（《庄子·天道篇》）的“天乐”的思想主张。这种“天乐”也可以看作是对淫乱、无节制的“新声”的一种反对，当然由于其理论中含有更多消极的成份，所以有的时候对“雅乐”也一并反对。

道家理念的核心思想是“道”，尤其是《老子》中所有的言论依据都是围绕者“道”而展开的。这样，音乐就和“道”成为对立的关系，因为“道”是无形的，而音乐则是观之有形、听之有声。尤其是“五音令人耳聋”的论断，认为音乐会使得人们产生欲望，而圣人们则“虚其心”、“实其腹”不耽耽于声乐。

庄子是承认“乐之为乐”的，但是在他的音乐思想中认为乐是有层次的——“至乐无乐”。这和老子的“大音希声”理念相似，两者都是对音乐繁杂形式的返璞归真。庄子承认人之为声，包括歌舞和乐奏都是音乐都能给人们带来欢快之感。但是这只是一种初级的乐，是一种只能使人们感觉到的简单之乐。至于何为“至乐”？当然庄子的至乐范畴似乎超出了音乐的范畴，如他说到“我宁游戏污渎之中自快，无为有过者所羁，终身不仕，以快吾志焉”、“视乎冥冥，听乎五声。冥冥之中，独见晓焉，无声之中，独闻和焉。”这样“至乐”的最高境界也就和《老子》里面的“道”达成一致。

表面上看，老庄对音乐是持否定态度的，但实质上他们所否定的只是迷乱人纯真本性的造作的、人为的音乐。如《庄子·至乐篇》言：“吾观夫俗之所乐，举群趣者，誙誙然如将不得已，而皆曰乐者，吾未之乐也，亦未之不乐也。”其所描绘的那种沉迷于声乐以至于损害性命的行为，[①]恐怕只有在面对战国时期所风流的“新声”时才能出现吧！所以，老庄对音乐的简化更多的是针对“新声”而然。

3. 法家之乐论

按《汉书·艺文志》：“法家者流，盖出于理官，信赏必罚，以辅礼制。《易》曰：‘先王以明罚饰法’，此其所长也。及苛者为之，则无教化，去仁爱，专任刑法而欲以至治，于残害至亲，伤恩薄厚。”其中所记载法家人物或著作，有“《李子》三十二篇，《商君书》二十九篇，《申子》六篇，《处子》九篇，《慎子》四十二篇，《韩子》五十五篇，《游棣子》一篇，《晁错》三十一篇，《燕十事》十篇。其中以《韩非子》和《商君书》篇幅最大，所言乐事最详，故而笔者论法家之乐主要从此二书出发。

[①] 郭庆藩：《庄子集解》言：“誙誙，趋死貌也”，中华书局，1985年版，第611页。

法家对音乐基本上是排斥的，如《商君书·农战》言："国用《诗》、《书》、礼、乐、孝、悌修治者，敌至必削固，不至必贫国。"于是，商鞅在秦取得改革变法的决策权之后，就大力排斥礼乐推行法制："商君教秦孝公以连什伍，设告坐之过，燔《诗》《书》而明法令，塞私门之情而遂公家之劳，禁游宦之民而显耕战之士，孝公行之，主以尊安，国以富强。"（《韩非子·和氏》）可见在商鞅当权之后基本上是全面的禁止了音乐发展。而韩非子在《十过篇》引述了晋平公忧于音乐不问国事，国家日贫这个故事，最后也议论到："不务听治，而好五音不已，则穷身之事也。"此外韩非子主张法后王，认为他们所处的时代是一个"气力"的竞争时代，[1]要在兼并战争中取得胜利，就必须发展耕战，增强"气力"，而礼乐文化是发展耕战的一大阻力。[2]对于儒家所提倡的"经仪三百，威仪三千"，"钟鼓喤喤，磬管将将"的礼乐制度甚为鄙夷，认为它们是毫无用处的。

但法家这种对音乐的排斥，应该也是主要针对"新声"。例如韩非在其《十过篇》里面列举十种君王的过失，其中有两条涉及到乐："四曰不务听治，而好五音，则穷身之事也……六曰耽于女乐，不顾国政，则亡国之祸也。"商鞅的"乐则淫"和后世出现的"乐之失也淫"一样都是针对"新声"所提出的，尤其是韩非子《十过篇》所说的"耽于女乐"之乐事又何尝不是"新声"呢？

4. 墨家之乐论

先秦墨学蔚为大观，《孟子》言："杨墨之言遍天下"、"不归儒则归墨"；《韩非子·显学》亦言："世之显学儒墨也"；《庄子·天下》亦有"儒墨扬秉四"之说，其盛况于此可见。今按《汉书·艺文志》所收录文献，墨家凡八十六篇，除《墨子》七十一篇（今存五十一篇）外，尚有《尹秩》二篇、《我子》一篇、《天俅子》三篇、《隋巢子》六篇、《胡非子》三篇。这几部文献大多已经亡佚，其尚存在者，只鳞片爪之间虽能窥见墨义，但对于研究整个墨家的思想却几无所取[3]，尤其是其中之乐论思想更是无足裨益。故而今论墨家之乐唯征之于《墨子》一书。

---

[1] 《韩非子·五蠹》：上古竞于道德，中世逐于智谋，当今争于气力。

[2] 《韩非子·八说》：搢笏干戚，不适有方铁銛；登降周旋，不逮日中奏百；《狸首》射侯，不当强弩趋发；干城距衡冲，不若堙穴伏橐。

[3] 洪迈：《容斋随笔》："《汉书·艺文志》墨家者流，有《隋巢子》六篇、《胡非子》三篇皆云墨翟弟子。二书今不复存，马总《意林》所述各有一卷....其说亦卑陬无过人处。"叶梦得《石林燕语》亦言："吾尝从赵全佥得《隋巢子》一卷，其间乃载唐太宗造明堂之事，知后人因公输之事假此名耳。"

墨子的乐论观点主要集中在《非乐》篇里面，顾名思义，墨子对乐的观点是“非”，是排斥。至于为什么排斥，墨子自有其理论基础和现实原因，[①]此外郭沫若、胡适等人也展开多角度的分析[②]，使人们对墨子的“非乐”理论有了更充足认识。墨子为代表的墨家，提出了绝对式的“非乐”主张，很多人认为墨子非乐是反对所有的音乐文化，但是细究《墨子》全文，其实不然。最直接的证明就是墨子所举得一些反对音乐原因的事例大多是属于当时的“新声”范畴而非儒家所标榜的“雅乐”，如“撞巨钟、击鸣鼓、弹琴瑟、吹竽笙而扬干戚，天下之乱也，将安可得而治与？”“昔者齐康公兴乐万，万人不可衣短褐，不可食糠糟，曰：‘食饮不美，面目颜色不足视也；衣服不美，身体从容丑羸不足观也。’是以食必粱肉，衣必文绣。”（《墨子·非乐》）这种使用巨大乐器、选择佳丽歌伎的表演者等等大多都是当时“新声”的特点，所以墨家之非乐在很大程度上也是对当时“新声”所酿成的社会危害严厉谴责而已。

小结

在梳理文献的时候我们可以发现诸子的“非乐”思想其来源应该是早期中国“节制用乐”思想的体现，其在《管子》一文中有详细的体现。“节制用乐”也可以认为是中国比较早的一个音乐理论，这一理论在战国时期由于新声的泛滥，使得诸子发现其越来越不适合现实，进而发展出绝对化的“非乐”观念。

但是还有个问题，如果说法家、道家、墨家等人物反对的乐是“新声”，为何有的时候也会把“礼乐”并举来反对？如《商君书·去强》：“国用诗、书、礼、乐、孝、弟、善、修治者，敌至必削国，不至必贫国。”其实仔细分析他们所反对的虽然是“礼乐”这种正统的“雅乐”，但是他们所举的例子却是实实在在的“新声”。笔者认为，出现这种情况主要原因是由于当时的诸子如韩非、庄子等人他们的专长在于思辨，而没有像儒家那样对音乐有着深入

[①] 根据《墨子·非乐》可以归纳如下：第一，乐舞享受不仅“不中万民之利”，反而“亏夺民衣食之财”，造成极大的社会物质资源浪费。第二，乐舞不能解决国家主要矛盾，于治国不利。一旦举国沉湎于乐舞之娱，专注享受，各个行业的人就不能各司其职，勤勉于上，王公大人必不能“早朝晏退，听狱治政”，士君子就不能“竭股肱之力，亶其思虑之智，内治官府，外收敛关市山林泽梁之利”，农夫们就不能“早出暮入，耕稼树艺”，妇人们就不能“夙兴夜寐，纺绩织纴”，这样一来，必然出现“仓廪府库不实”，“国家乱而社稷危”的危险局面。第三，从文与质相悖，乐与政相违的角度说明“为乐非也”。墨子主张先解决温饱问题，在坚实的物质基础上去求文饰求秀丽，这叫做“先质而后文”，他比较了历史上的所谓圣王和圣王之乐，“察九有之亡者，徒从饰乐也”，从尧舜三代至商周诸王“乐逾繁者，其治逾寡，自此观之，乐非所以治天下也”。相反，“弦歌鼓舞，习为声乐，此足以丧天下”（《墨子·公孟》）。

[②] 郭沫若：《十批判书》，中国华侨出版社，2008 年版，第 52—89 页；胡适：《中国哲学史大纲》，团结出版社，2006 年版，第 133-159 页。

的研究，以致于笼统地把社会上所有的音乐视为一类，这样就忽视了“新声”和庙堂“雅乐”的区别，故而在反对“新声”的时候就出现所指范围的扩大。

第二节　孔子的乐论思想[①]

作为儒家学派的创始人，孔子的乐论思想无疑会对整个儒家学派的乐论思想产生基调式的影响。孔子的乐论思想主要反映在与其相关的一些言论和事迹中，而闻《韶》故事的传说无疑是理解孔子乐论思想的一条主线。对这则故事的诠释不仅有助于我们全面了解孔子的音乐思想，同时还可以对孔子的政治理想，以及古代乐文化的演变规律有着深刻的认识。

一、关于《韶》乐的演变

《韶》乐在先秦史料中多次出现，并且在不同的史料里面其又有不同的名称，如《箫韶》、《韶箾》、《九招》、《九韶》、《韶继》、《大韶》等等，相传为帝喾时之咸黑所创，舜时质又为之修作（《吕氏春秋·古乐篇》）。至此之后《韶》便当作舜的代表乐而流传，其与黄帝之《云门》、《大卷》，《尧》之《大咸》，禹之《大夏》，商汤之《大濩》，周武王之《武》被并称为六代之乐（《周礼·大司乐》郑注、贾疏）。并且有周以降，鲁国和陈、杞之类的“圣人”之裔的国度也保存着其中一部或数部乐曲（《周礼·大司乐》郑注、贾疏，《左传·襄公二十九年》注疏）。所以按此理解，《韶》乐自帝喾至秦统一之前一直是保存、延续着的。

但是，如果仔细推敲先秦古籍，上面郑玄、杜预、贾公彦等人的解说是难以立足的。首先就是这种连绵不断的传承有悖情理，先秦时期的杨朱曾经感叹：“太古之事灭矣，孰志之哉？三皇之事，若存若亡；五帝之事，若觉若梦；三王之事，或隐或显，亿不识一；当身之事，或闻或见，万不识一；目前之事或存或废，千不识一。”（《列子·杨朱篇》）按此理解，自帝喾至战国几千年之间如果保存一部乐曲，其难易是可想而知的。此外，康有为也曾列举大量古代乐曲流传的事例来对此表示怀疑：“乐声要渺，其传最难，以其音节铿锵，寄至于声，易于变失。三百篇之古乐存于汉者，《大戴·投壶》仅存《关雎》、《蠲耳》、《葛覃》、《鹊巢》、《驺虞》、《鹿鸣》、《伐檀》等八篇。汉人乐府，至六朝仅存《上之回》、《艾如张》、《将进酒》廿四曲。六朝乐府，至唐仅存

[①] 本章节主要参照拙作《孔子闻韶考》，见《人民音乐》2013年第4期。

《清波》、《白鸠》、《乌栖》、《子夜》等六十四曲。唐之“黄河远上”，见于宋吴曾《能改斋满录》，尚有余音，余则亡矣。宋词之《九张机》、《滚板》、《尾声》，至元而亡……嘉靖去今仅三百余岁，若嘉靖前之乐，则几无微之存。汉章帝谒孔子庙堂，尚能陈六代之乐，安能有黄帝、尧、舜至章帝将三千年而《咸池》、《韶乐》乃能存乎？”[①]当然，康有为据此推测：“黄帝《咸池》、尧《大章》、舜《大韶》、禹《大夏》、汤《大頀》、文王《象》、武王《武》皆孔子作。”[②]就显得不合时宜，要之，其对比汉以后乐曲的流传对《韶》乐的流传提出怀疑是值得肯定的。

除了上文杨朱在理论上，康有为在事例上的分析之外，如果检索先秦文献，也会发现《韶》乐的传承亦是漏洞百出：

首先是夏时期的《韶》乐，据《山海经·大荒西经》记载：“开（启）上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。此天穆之野，高二千仞，启焉得始歌《九招》。”据此，可知启所得之《韶》乐是来源自上天，而与舜却没有什么关系。之后，商代所继承或传承的《韶》乐也有问题，据《吕氏春秋·古乐篇》的记载商汤的乐是《濩》，而伊尹等人修《九招》，很明显在商汤时期《韶》和《濩》是两种不同的的乐曲。但是在后世文献中《濩》却往往被称为《韶濩》（《左传·襄公二十九年》），所以即便商汤真的从夏王朝那里得到一部《韶》乐，我们也很难弄清商汤之后所流传的《韶》究竟是舜之《韶》还是夏启从上天所得之《韶》，亦或《濩》乐之讹称。即便是周初，郑玄等人所说的周天子保存六代圣王之乐也有质疑的地方，据《荀子·儒效篇》记载：“（周公）合天下，立声乐，于是《武》、《象》起而《韶》、《護》废矣！”可知，《韶》乐在周初是曾一度被废除的。所以周之《韶》即便是商汤之《韶》，期间也因王政改革而一度废除，其后又重新创造，这样其真实性更是大打折扣。

非但三代如此，即便在春秋时期，《韶》乐也存有怀疑。据《孟子·梁惠王篇》齐景公也曾创作《角招》、《徵招》两部乐曲。很明显这两部《韶》乐不是上古传承已久的《韶》乐，据此是否我们也可以推测在夏商周几千年的时间里是不是也有可能有些帝王们也自作过什么《韶》乐而流传？要之，舜之《韶》被保存并流传的可能性是微乎其微的。在《礼记·乐记》里面有宾牟贾和孔子讨论《武》乐一事，其中有这样几句话“声淫及商，何也？对曰：非《武》音

---

① 康有为：《孔子改制考》，人民大学出版社，2010年版，第230-231页。
② 康有为：《孔子改制考》，第229页。

也。子曰：若非《武》音，则何音也？对曰：有司失其传也。若非有司失其传，则武王之志荒矣。子曰“唯！丘之闻诸苌弘，亦若吾子之言是也。”可见作为周初制造的《武》乐在春秋时期已经发生了质变，从西周到春秋才三五百年的历史乐曲就有如此大的变化，而千余年甚至几千年之久的《韶》乐又怎么不能让人怀疑呢？

为什么在历史上不同时期的帝王们所作之乐都和《韶》有关？据笔者推测这一方面与“韶”字的本义有关：《周礼·大司乐》郑注“韶之言绍也，言舜能继绍尧之德，正民乐。”《广雅·释诂》：“承、受、韶，继也”；《玉篇》也说到“韶”为“继也，绍也”。据此可知“韶”本身就有一种代表着传承、继承的含义，所以汤的《濩》也称《韶濩》，其间所体现的正是继承古代圣王遗意的旨意，这和好古情调的国人思想是一致的。此外就是《韶》和舜的结合，无疑提高了《韶》的地位，为其披上一层神圣的外衣，要知道舜是古代的孝子、贤臣、圣君的代名词，所以后世帝王都会奏舜之乐舞而标榜太平，就连荒淫的齐景公也附庸风雅一口气创建两部《韶》乐！

至此，通俗点讲《韶》乐在先秦时期与其说是一部传承不断的舞曲，毋宁说是一个跨越历史长河的乐曲名称。犹如宋代之词牌《如梦令》、《念奴娇》、《浪淘沙》等等，古今诗人皆可为之谱曲，虽然其词牌一直不变，但其内容却千姿百态、各有特色。

二、孔子闻《韶》章节的疏证

子在齐，闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯也！”（《论语·述而》）

古人对此章节的分歧，关键就在于对“三月”二字的理解。据《经义考》卷二百十三引韩愈《论语笔解》，“三月”二字韩愈认为是“音”字之讹。但他只是按照古代文字的书写特点而揣度，并未留下较为充足的理由。此后程尹川也持此说，并对其作理论解释：“圣人不凝滞于物，安有《韶》乐虽美，直至三月不知肉味乎？‘三月’字误，当是‘音’字。”[①]此外，古人也常常根据《史记·孔子世家》的记载：“与齐太师语乐，闻《韶》音，学之，三月不知肉味，齐人称之。”因为多“学之”二字，而把孔子不知肉味的原因转移到“学习”上面来：

[①] 详见程树德：《论语集释》，中华书局，1990年版，第456页。

"朱子《或问》曰：程子改'三月'为'音'字何如？曰：以《史记》考之，则习之三月而忘肉味也。既有'音'字又自有'三月'字，则非文之误也。"[1]黄式三之《论语后案》也根据《文王世子》等文献的记载认为"三月"是"古人习乐之常将也。"[2]戴大昌之《驳四书改错·三月》也言："盖《韶》乐在齐，夫子因闻而学习其音乐至于三月之久，故心一于是而不及他，否则偶一闻韶何遂至于三月而不知肉味乎？"

其实，仔细分析上述诸家的解释，都存有增字改句、以意解经的嫌疑。韩愈虽然没有明确说出"三月"改成"音"字的原因，恐怕其和程伊川的想法无什差别，亦即"圣人不凝滞于物，安有《韶》乐虽美，直至三月不知肉味乎？"。其实，较早的增字解经应该是司马迁，其《孔子世家》较《论语》增添"学之"二字，恐怕也是考虑到"三月"时间过于长久。司马贞在《孔子世家索引》里面就对此提出质疑："按《论语》，子语鲁太师乐，非齐太师也。又'子在齐闻《韶》，三月不知肉味'，无'学之'之文。今此合《论语》齐、鲁两文而为此言，恐失其实。"其实"三月"二字的理解用不着胶柱鼓瑟式的按照字面训诂解释，因为这只是古人常用的形容时间较长的词语，如《诗经·王风·采葛》之"三月兮"、"三秋习"、"三岁兮"等等，并非确切地精确到具体的时长，这一点汪中在其《述学·释三九》一节已经详细地论述。

还有一部分人认为《论语》是正读，亦即"三月"非"音"，亦无"学之"二字。他们虽然能够遵从经典而不"增字解经"，但是却又往往易犯"以意逆志"的习惯。他们认为"三月"是孔子心情不满意的发泄，首先是王肃读"不图为乐之至于斯也"之"为"为"妫"，其后"蔡仲觉《论语集说》、郑汝谐《论语意原》皆据此谓舜后为陈，自敬仲奔齐，久专齐政，以揖逊之乐而作于僭窃之国，故闻而忧感之深，至于三月不知肉味。孙氏《示儿编》意亦略同。"[3]这一影响多为后世接受，如清人刘献廷之《广阳杂记》卷五"子在齐闻韶乐不图为乐之至于斯也，言不图以帝王之乐而作于诸侯之国也。盖悲焉，三月不知肉味，悲之至也，此亦八佾歌《雍》奚取于三家之堂意。"朱骏声之《说文通训定声》言："《论语》子在齐闻韶，伤其非，非叹其美。"这一观点一直影响到现代，如

[1] 程树德：《论语集释》，第456页。
[2] 程树德：《论语集释》，第458页。
[3] 程树德：《论语集释》，第458页。

王若、李晓非之《“子在齐闻韶”辩》[1]、于嘉芳之《关于孔子闻韶于齐》[2]等文章中均持此意。

其实这一观点也是难以成立的，试想，如果孔子对此《韶》乐作于齐国感到悲愤不满，又何须长时间地曲聆听呢？这和孔子的性格是格格不入的。如，卫灵公问军事于孔子，孔子对其不满，次日便离开（《卫灵公》）；季桓子因为沉迷于齐国所馈赠的女乐而不听政事，孔子三天便离去（《微子篇》）；颜渊问仁，孔子谆谆教其非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动（《颜渊篇》）。尤其是秉着“非礼勿听”态度教导弟子的孔子，如果对《韶》乐在齐国演奏而感到不满，又怎么会长时间的停留在齐国，或长时间的去聆听呢？

三、孔子“以志定乐”的观念解读

至于《述而篇》所言“子在齐，闻《韶》，三月不知肉味，曰：不图为乐之至于斯也！”到底作何种解释？笔者认为对这句话的理解应该立足于孔子的音乐思想取向。其实孔子的音乐思想是一种颇为具有“主观色彩”的价值思想取向，也就是说其对音乐的欣赏评价带有浓厚的个人主观意义。这一点在《论语·八佾篇》里面体现的最为明显：

子谓《韶》：尽美矣，又尽善也。谓《武》：尽美矣，未尽善也。

关于《武》不若《韶》的原因，孔安国的解释是：“《韶》舜乐名。谓以圣德受禅，故尽善。《武》武王乐也。以征伐取天下，故未尽善也。”[3]郑玄也认为是由于：“《韶》舜乐也，美舜自以德禅于尧，又尽善，谓太平也。《武》周武王乐。美武王以此定功天下，未尽善，谓未致太平也。”[4]但是如果细加分析，《武》不如《韶》这一说法是难以成立的。首先且不论《韶》乐的真伪与否，当周王定鼎天下周公制礼作《武》乐的时候，其目的一定是为了要展现给人们周王朝是一个载歌载舞的盛世景象，其乐也势必恢弘壮观不会留下什么缺憾之处。此外同是作为宗庙祭祀、迎神的雅乐，《韶》和《武》都应该是节奏缓慢、钟鼓悠悠的乐曲，二者之间的差别是不会很大的，何以能够有善与不善之分？

---

[1] 王若、李晓非：《“子在齐闻韶”辩》，《辽宁师范大学》，1991 年第 4 期。
[2] 于嘉芳：《关于孔子闻韶于齐》，《管子学刊》，1988 年第 2 期。
[3] 程树德：《论语解释》，中华书局，第 135 页。
[4] 同上。

对于孔子这种评价，笔者认为个中原因就是孔子“以志定乐”思想的主观价值取向所致。对此蒋孔阳先生也是如此观点：“因为儒家把禅让看的比征伐高，所以孔丘把《韶》乐看的比《武》乐高。”[1]犹如前面所分析《韶》乐的传承所言，《韶》乐在某种程度上是舜的代名词，而舜之孝子、贤臣、圣君的形象又是古人推崇备至的典型。这一观念于孔子也不例外，这在《论语》里面体现的最为明显，如：“子曰：巍巍乎，舜、禹之有天下也而不与焉！”（《泰伯篇》）；“子曰：无为而治者，其舜也与？夫何为哉？恭己正南面而已矣。”（《卫灵公篇》）正是由于《韶》乐和舜有关，故而孔子爱屋及乌似的对其崇拜，认为其是“尽美尽善”的圣王之乐。

此外孔子更是直言“人而不仁，如乐何？”（《八佾篇》），“礼云礼云，玉帛云乎哉？乐云乐云，钟鼓云乎哉？”（《阳货篇》）在此孔子更是直接把仁的观念纳入乐的理论体系中去诠释乐，也就是说如果制乐者不是仁者，此乐曲就不需要欣赏了！其在夹谷之会中对“四方之乐”、“宫中之乐”（《孔子世家》）的排斥和谴责就是这些观念的直接体现。相对于这些鄙俗的乐曲，圣人大舜之乐的《韶》，孔子怎能不为之感叹尽美尽善？

其实孔子这种“以志定乐”的思想也是颇有历史渊源的，如《左传·襄公二十九年》吴公子季札：“见舞《大武》者，曰：美哉！周之盛也，其若此乎！……见舞《韶箾》者，曰：德至矣哉！大矣！如天之无不帱也，如地之无不载也，虽甚盛德，其蔑以加于此矣。”在这里。季札对《韶》、《武》的不同评价就包含着这种“以志定乐”因素。因为武王和舜的历史地位差别使得季札的评价很容易带有这种主观的价值取向。其实在春秋时期，这种价值取向是较为普遍的，在先秦文献里面，人们对郑卫之音的排斥最为明显：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。”（《礼记·乐记》）“郑卫之声、桑间之音，此乱国之所好，衰德之所说。”（《吕氏春秋·音初》）因为在这一时期这两国的音乐已经成为“淫乐”的代名词，即便是孔子也是对其口诛笔伐：“恶郑声之乱雅乐也”（《阳货篇》）、“放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆。”（《卫灵公篇》）。

其实郑、卫二国皆是周之后裔，作为一个“郁郁乎文哉”国度的后裔，其祭祀先祖肯定也会使用一些典雅的正乐。虽然在今本《诗经》中，郑、卫二国之诗描写关于男女缠绵的诗句居多，但孔子也为之有“思无邪”（《为政篇》）的定论，况且郑卫二国部分雅乐的保存在某种程度上也不逊于鲁国，子曰：“吾自

[1] 蒋孔阳：《先秦音乐美学思想论稿》，人民文学出版社，2006年，第90页。

卫反鲁然后乐正，《雅》《颂》各得其所。”(《子罕篇》) 但是，何以一提郑卫之音，人们就是如此的反感？这就是春秋时期“以志定乐”的思想影响。而孔子对当时的音乐评价正是立足于这种社会观念之上的。

正如《说苑·修文篇》所言：孔子曰：钟鼓之声，怒而击之则武，忧而击之则悲，喜而击之则乐。其志变，其声亦变。这种“其志变，其声亦变”的主张，可谓一语点破孔子“以志定乐”的音乐思想主旨。至此我们不难领悟孔子闻《韶》章节的含义：孔子一生主张克己复礼，对古代圣人往往推崇备至，尤其是对作为孝子、贤臣、圣君形象的舜更是佩服的五体投地。在鲁昭公二十六年鲁国发生内乱，孔子去鲁至齐，在齐国看到其心目中圣人大舜的《韶》乐，不觉触景生情沉醉于自己一生相望的太平盛世而不能自拔，以至余音绕梁长时间的忘却美味佳肴的味道！

结语

至此，我们不难发现，在千百年的历史长河中，《韶》乐与其说是一部乐曲毋宁说是一个可以随便演绎的乐曲名称，期间《韶》乐的歌词、曲调、服饰、节奏等等所发生的变化是极其大的，唯一保存不变的恐怕唯其名称而已。同时，《韶》乐又因相传为舜时期的太平乐曲，而舜在上古历史中的特殊地位无疑又提升了其在人们心目中的地位。故而《韶》乐在各个时代都被追捧，被各个时代的帝王们演绎着、附会着。生活在春秋时期的孔子，秉承着当时社会上“以志定乐”的价值取向，当其在齐国看到其心目中只有圣人时期才能有的乐曲的时候，不觉沉醉其中，流连忘返，以致长时间的忘却可口佳肴的味道，流传出一则脍炙人口的“三月不知肉味”的佳话！

最为重要的是，孔子这种“以志定乐”的乐论思想也为儒家后学提供了音乐评价的标准。在以郭店楚简和《孟子》为代表的思孟学家和以《荀子》为代表的荀子等儒家核心人物那里，正是在孔子“以志定乐”言论的基础上展开了这一时期对音乐的儒家化进程。

第三节　儒家对乐的改造

上文已经明了孔子“以志定乐”的乐论思想主张，这也是儒家对音乐改造的主要基调。这种音乐改造不在于音乐的律吕方面，也不在于音乐的实用性与否，而是出于本学派的理论使然，带有个人主观性色彩。尤其是在中国历史上雅俗观念的形成，孔子功不可没。孔子思想中崇雅贬俗的意向十分明确，孔子以中正平和为衡量“雅”的标准，所谓“思无邪”、“乐而不淫，哀而不伤”，不仅包括乐调本身的和谐，亦包括乐所表达的情感要适度，要符合礼仪规范，因此雅俗的对立，在本质上是美与善、是与非的对立。这对其后的子思、孟子以至于荀子等人的乐论思想均产生重大影响。而以孔子、思孟、荀子为代表的儒家三代思想学者对乐的改造在实践中的体现就是对“新声”的改造，而“新声”也是春秋战国时期音乐变革关键所在，故而儒家对“新声”改造的完成也标志着先秦时期音乐变革中儒家化的最终完成。

一、思孟的乐论思想

在孔子之后荀子之前的子思、孟子时期，是儒家思想转变的一个比较重要的时期。随着郭店楚墓楚简的出土和释读，为我们了解这一时期的的乐论思想提供了重要支撑，故而当今学者对其评价甚高：“从晚近出土的《郭店楚墓楚简》中的儒家文献来看，孔子之后的儒家乐论思想的发展要比传统所了解的更为丰富，也更为理论化”[1]在《郭店楚墓楚简》里面所论述的乐论思想最主要的特点就是把音乐和伦理道德结合起来。

首先是楚简继承了孔子以来儒家对音乐教化功能的重视，对乐的社会道德化作用进行了讲解和发挥。如《唐虞之道》写道：“[明]礼、畏守、乐逊，民教也”，《性自命出》言：“凡学者求其心为难，从其所为，近得之矣，不如以乐之速也。”《尊德义》言：“教以礼，则民果以劲。教以乐，则民弗德争将。”这些都强调了乐的教化功能。

楚简的另一个特点，就是把乐和德结合起来。如《五行篇》言：“君子无中心之忧则无中心之智，无中心之智则无中心之悦，无中心之悦不安，不安则不

[1] 王楷：《天然与修为——荀子道德哲学的精神》，第 207 页。

乐，不乐则无德。”“圣，知礼乐之所由生也，五行之所和也。和则乐，乐则有德，有德则邦家兴。”《尊德义》言：“德者，且莫大乎礼乐焉。治乐和哀，民不可以惑也。”《语丛三》亦言：“乐，服德者之所乐也。得者乐，失者哀。”尤其是关于“金声玉振”的讨论：“金声而玉振之，有德者也。金声，善也。玉音，圣也。善，人道也。德，天道也。唯有德者，然后能金声而玉振之。不聪不明，不明不圣，不圣不智，不智不仁，不仁不安，不安不乐，不乐无德。”在此皆把音乐和道德紧密的结合在一起。

孟子直接谈论音乐的地方不多，他主要谈论的是社会政治伦理哲学，在记载孟子言行最为属实的《孟子》一书七篇之中，论乐惟有四处。在这四处论乐的章节里面孟子所倡导的乐论思想是很浅薄的，并且都是为了其政治构建所服务。同时由于社会的发展，在孟子时期“诗教”与“乐教”已完全分开，故而孟子所谈论的乐大多只能算是诗。

在《孟子·梁惠王篇》记载了两端孟子谈论乐的主要部分，其一为和梁惠王论乐一为与齐宣王论乐，其详细如下：

孟子见梁惠王。王立于沼上，顾鸿雁麋鹿，曰：“贤者亦乐此乎？”孟子对曰：“贤者而后乐此，不贤者，虽有此不乐也。《诗》云：‘经始灵台，经之营之，庶民攻之，不日成之。经始勿亟，庶民子来。王在灵囿，麀鹿攸伏，麀鹿濯濯，白鸟鹤鹤。王在灵沼，于牣鱼跃。’文王以民力为台为沼，而民欢乐之，谓其台曰灵台，谓其沼曰灵沼，乐其有麋鹿鱼鳖。古之人与民偕乐，故能乐也。汤誓曰：‘时日害丧，予及女皆亡。’民欲与之皆亡，虽有台池鸟兽，岂能独乐哉？”（《孟子·梁惠王上》）

庄暴见孟子，曰：“暴见于王，王语暴以好乐，暴未有以对也。”……他日，见于王，曰：“王尝语庄子以好乐，有诸？”王变乎色，曰：“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。”曰：“王之好乐甚，则齐其庶几乎！今之乐犹古之乐也。”曰：“可得闻与？”曰：“独乐乐，与人乐乐，孰乐？”曰：“不若与人。”曰：“与少乐乐，与众乐乐，孰乐？”曰：“不若与众。”……此无他，与民同乐也。今王与百姓同乐，则王矣。”（《孟子·梁惠王下》）

在这两个小节里面，孟子反复宣传了自己的音乐思想，即“与民同乐”，尤其是在和齐宣王论乐的时候，把今乐和古乐视为没有区别的一种乐，因为“在孟子看来，‘乐’本来就只是某种娱乐，这种娱乐性本身不与健康社会政治秩序

对立。”[1]这一思想打破了先秦孔子等人对雅乐的严格标榜。在这里，孟子的“与民同乐”思想实际上是为其“王道”政治服务的，这也和孔子的乐论思想一样带有浓厚的政治伦理色彩。

二、荀子的乐论思想

《荀子》一书是记载荀子生平事迹和言行的重要著作，其可信度高于其他诸子[2]，尤其是其《乐论篇》可以说是对荀子乐论思想的高度概括，也是对春秋战国时期整个儒家乐论思想的总结。关于荀子的乐论思想，蔡仲德先生言：“荀子音乐美学思想史以乐（月）导乐（勒），一方面乐（勒）发为乐（月）就需要引导，使之成为‘礼乐’；另一个方面，作乐（月）的目的在于引导，在于使人们‘以道制欲’、‘美善相乐’，合于礼义，成为君子。”[3]而蒋孔阳先生则认为荀子之乐论思想是“服从于礼的”[4]，曹端波先生则从儒家一贯的王道出发，认为荀子论乐“乐的核心是道德追求和体现”[5]。

今按，荀子的乐论思想亦有其自身的特色，首先就是荀子的乐论思想有着明确的阶级属性，这一点在《富国篇》里面体现的最为明显：“由士以上必以礼乐节之，众庶百姓则必以法数治之。”在这里即便可明显的体验到在荀子的思想里面“乐”主要是贵族们的专属。其实荀子这一思想也是有着现实的缘由。首先，先秦时期的一些乐曲，尤其是那种较为复杂的乐曲，通常需要昂贵的乐器、服饰等等为之配合，这一点是普通下层民众们所无力承受的；其次，广大的人民群众也没有那没多闲情逸致来表演、欣赏乐曲，犹如《诗经·七月》所记录的那样，平民们一年四季从早到晚都是在劳作中度过，根本没有时间来欣赏乐曲。故而荀子一方面基于当时实情，一方面又基于阶级偏见，认为“乐”和“礼”非下层所能有，这种观点可以说是荀子乐论的一个思想主线，即便是在《乐论》中把乐说的如何天花乱坠，其依然指的是在贵族士大夫之间的作用而没有囊括下层民众。

---

1 韩德民：《荀子与儒家的社会理解》，齐鲁书社，2001 年版，第 419 页。

2 梁启超之《饮冰室专集·汉书艺文志诸子略考释》言：《荀子》全书大概可信，惟《君子》、《大略》、《宥坐》、《子道》、《法行》、《哀公》、《尧问》七篇，疑非尽出《荀子》之手，或门人所记或后人附益也。

3 蔡仲德：《先秦音乐美学史》，人民音乐出版社，2004 年版，第 201 页。

4 蒋孔阳：《先秦音乐美学思想论稿》，人民文学出版社，第 186-187 页。

5 曹端波：《乐之“道”：荀子音乐思想的人性论基础》，《贵州大学学报·艺术版》，2001 年第 9 期。

荀子乐论的第二个特点，就是把乐作为社会秩序的一部分，认为音乐是可以调和社会秩序的。故而荀子是不主张全面禁止音乐的，并且认为乐是人们日常生活中不可或缺的部分：

夫乐者，乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐。乐则必发于声音，形于动静，而人之道，声音、动静、性术之变尽是矣。(《荀子·乐论篇》)

在此荀子认为音乐对于人性（荀子主张人性恶）可以起化“伪”（伪，非虚伪之义，当是变善之意）的作用，是人性向善发展的一条重要途径。因为荀子认为音乐可以节制人的欲望：“足以感动人之善心”。也可以说荀子人性论的提出决定了其音乐思想的主线，也是其音乐教化的理论基础：

（治气养心之术）愚款端慤，则合之以礼乐，通之以思索。(《修身篇》)

《乐》言是，其和也。(《儒效篇》)

和鸾之声，步中《武》、《象》，趋中《韶》、《护》，所以养耳也。(《礼论篇》)

当然由于荀子认识到乐具有教化的功能，故而对于乐就特别重视，这种重视的表现除了阐述乐的作用，就是对淫乐、邪声的批判。这一点在《乐论》里面最为明显：

乐中平则民和而不流，乐肃庄则民齐而不乱。民和齐则兵劲城固，敌国不敢婴也。如是，则百姓莫不安其处，乐其乡，以至足其上矣。然后名声于是白，光辉于是大，四海之民莫不愿得以为师，是王者之始也。乐姚冶以险，则民流僈鄙贱矣。流僈则乱，鄙贱则争；乱争则兵弱城犯，敌国危之。如是，则百姓不安其处，不乐其乡，不足其上矣。故礼乐废而邪音起者，危削侮辱之本也。故先王贵礼乐而贱邪音。(《乐论篇》)

故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。故曰：乐者，乐也。君子乐得其道，小人乐得其欲。以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。故乐者，所以道乐也，金石丝竹，所以道德也。乐行而民乡方矣。故乐者，治人之盛者也。(《乐论篇》)

在这里荀子对比正乐与邪乐的影响，进一步强调乐的教化功能。对于邪乐的代表亦即郑卫之音更是深恶痛绝：“姚冶之容，郑卫之音，使人之心淫。”(《荀子·乐论篇》)并且荀子把乐的好坏与否来作为判断一国政治的条件：“入境，观其风俗，其百姓朴，其声乐不流污，其服不挑，甚畏有司而顺，古之民也。”(《荀子·强国篇》)、“故百乐者，生于治国者也。”(《荀子·王霸篇》)在荀子的思想里面，

由于是人心恶的观念，故而就“乐”而言，如果不是遵循王者之乐，其必然是邪乐，而人们一旦听了邪乐其结果是不能抵挡其诱惑就会出现道德败坏的行为。并且荀子认为：“人的本性中的‘乐’并不是完全正当的，所谓‘行而不为道，则不能无乱’，先王要纠正这种‘乱’，就制作‘雅颂之声’来引导人民。其目的在感动‘人之善心’，离开所谓的‘邪汙之气’，这样‘乐’和‘礼’就有同样的作用了。”[①]

最后，荀子的乐论中最为明显的特点，就是对“乐主和”理论的发挥。在荀子看来，人是需要音乐来表达自己的喜怒哀乐之情的，故而荀子不主张绝对的禁欲。认为人的情欲只要在“礼”的范围之内就不会对自己、对社会造成负面影响，这一点和墨子站在禁欲的角度来“非乐”是大有不同的。而荀子的这一思想就是“节”，亦即适当，也就是传统儒家所主张的“中和”之道。

关于“乐主和”的理论《荀子》一书多有论述，如：

《礼》之敬文也，《乐》之中和也，《诗》、《书》之博也，《春秋》之微也，在天地之间者毕矣。（《劝学篇》）

（丧礼之凡）其立声乐恬愉也，不至于流淫惰慢；其立哭泣哀戚也，不至于隘慑伤生；是礼之中流也。（《礼论篇》）

这就说即便是令人哀戚的丧葬之事，也不能过于悲愤，孔子早就说过“不以死伤生者”，故而这里就特别需要乐来排解这种心情，因为乐总体上是喜的体现，故而着这里就特别突出了乐的主和功能。

（三年之丧）故钟鼓、管磬、琴瑟、竽笙，《韶》、《夏》、《护》、《武》、《汋》、《桓》、《箾》、简《象》，是君子之所以为愅诡其所喜乐之文也。[②]（《礼论篇》）

对此王先谦认为：“（愅诡）变异感动之貌……因说祭，遂广言喜乐、哀痛、敦恶之意本皆因于感动而为之文饰也。喜乐不可无文饰，故制为钟鼓、《韶》、《夏》之属。”[③]其实这种文饰就是反对过于哀戚而“和”之以乐。

关于荀子乐论思想的影响，韩德民先生认为“这种影响包括两个方面，一是荀子对乐的社会文化功能的定位对其后历代王朝官方性的艺术政策产生了很大的影响；二是荀子对乐之内在审美的解释，极大地限制了此后儒家美学发展

---

① 童书业：《先秦七子思想研究》，齐鲁书社，1982年版，第187-188页。

② 《箾》，贾逵曰：舞曲名。简，未详细。王念孙曰：《箾》、《象》即《左传》之《象》、《箾》也；自“钟鼓管磬”一下皆四字为句，则《箾》《象》之间不得有“简”字，疑即“箾”字之误而衍者。

③ 王先谦：《荀子集解》，中华书局，2010年版年版，第376-377页。

的方向。”[①]其实荀子的乐论思想主要意义就是对当时整个社会的“新声”的改造，把其容纳到整个社会所能接受的大环境下，使得当时的雅俗对立的音乐得到调和，所以其对后世官方的艺术政策是有很大影响的，韩德民先生的所谈也有这个意思。不过对其指出的荀子乐论限制了美学发展的方向笔者则难以认同，因为在汉代以后虽然是独尊儒术，但这并不是意味着社会上只存在着儒家一种学说。在社会的发展中势必会有学者吸纳或者荟萃众多学说而形成其它的美学，如此后的诗词、小说、山水画等等，何以见得受到过限制？此外儒家的总体学术是政治建设，故而也不能过于苛求其美学成份。

三、儒家对“新声”的改造

春秋战国时期，“新声”应该是一种风靡全国的趋势，在前面的章节魏文侯、梁惠王所代表的诸侯贵族们都已经接受且沉迷其中就是最好的证明。如果单纯地从音乐理论上分析，“新声”作为一种带有创新、娱乐性质的音乐其功效远远大于“雅乐”，但是这种“新声”的推广对国家执政却鲜有惠益，因为很多国君沉迷于此，耽误了政治建设，同时也带来了较大的人力和物资浪费，使得当时各个阶层的人都对其有所非议。道家、墨家、法家等学派的人物对“新声”都提出了各自的看法，在当时的社会中展开了一场关于“新声”的大讨论，关于这一点笔者在前文诸子非乐章节已经详细的论述了。

在春秋战国时期，各个阶层对“新声”的讨论之中，儒家作为当时的显学也不可避免地参与其中。此外，由于儒家以六经作为教育的基本纲领，而作为六经之一的乐，很明显是儒家的教育中心之一。儒家对乐的最终认识是：“故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”（《礼记·乐记》）所以儒家对乐会进行较其他诸子学说更为系统更为理论的阐述。在秦之后，儒家作为官方的标准学术而被确定下来，其教育或者主张的各个方面也基本为后世所遵从，所以春秋战国时期儒家对音乐的理论阐述和建设，就构成了其后两千多年中国音乐理论的基本纲要。而该时期儒家的音乐理论从某种程度上也是针对当时的“新声”所提出的，因为儒家在阐述音乐理论的同时不可避免地会涉及到这一问题，上面《礼记·乐记》子夏和魏文侯、《孟子·梁惠王》里面孟子和梁惠王的音乐讨论就是最好的证明。所以笔者认为先秦时期从孔子、孟子

[①] 韩德民：《荀子与儒家的社会理解》，齐鲁书社，2001年版，第401页。

一直到荀子他们所阐发的音乐理论主要就是针对当时“新声”所提出的，并借此契机阐述儒家的音乐理论，最终完成了春秋战国时期音乐的儒家化进程。这一过程包括了对“新声”的否定和改造两个方面。

有些学者认为以孔子为代表的儒家对“一切新兴的音乐风格都是加以贬斥的”[1]，其实这是对儒家一种误解。儒家在处理“新声”的时候没有绝对式地一边倒，虽然儒家曾用定义的方式否定“新声”，但是这仅仅是其处理“新声”与“雅乐”关系的一种方式，除此之外儒家学者主要是对“新声”进行改造，使得其能够被礼所容纳。从当时整个历史的发展来看儒家对“新声”的措施主要是后者，也就是对“新声”的改造。

首先，作为西周礼乐制度的继承者，儒家是最为尊古的，其对于“雅乐”也是由衷的拥护，因为儒家“基于人道教化须以‘心术’为主的认识，在继承前人古乐‘平心’、‘和心’的思想基础上，儒家认为古乐的功能是‘致乐治心’与以乐‘求心’。”[2]所以，儒家对“新声”总体上是一种否定态度，这一点和墨家、法家、道家等学派是一致的。因为“新声”从根本上是和儒家的思想、口号相冲突的，所以从孔子时代就开始就大声呼唤“放郑声，远佞人”（《论语·卫灵公》）。此外，儒家把不符合先王教导且节奏急促内容新异的“新声”通过不承认其属于乐的范畴而对其采取否认态度，如“德音之为乐”、“夫乐者，与音相近而不同”（《礼记·乐记》）等等。其实从根本上讲“新声”和“雅乐”是一样的，它们都是古代的一种音乐形式，只不过是儒家强为之作区别而已。就这样儒家通过对乐的定义式的言论来否定“新声”的历史地位。这一方法也颇有效果，使得听“新声”的人无论是诸侯王还是平民百姓都自觉地有一种自卑感，例如《孟子·梁惠王》里面的梁惠王就是如此。儒家通过这一方式可以说是从表面上限制了“新声”的流行。但是，这种定义式的否定是没有任何约束力的，所以即便有的诸侯在听“新声”的时候感到“自责”，但是依然照旧的听下去。这时候，儒家对“新声”儒家化的第二种措施就显得很有必要，那就是对“新声”的改造。

儒家对“新声”的改造是先秦时期乐的儒家化一个很关键的措施，前面所说的定义式的否定既没有约束性也没有实践的可能性，因为“新声”不可能仅凭儒家的否定而消亡。儒家也必须面对这种现实，所以对“新声”的改造理论

---

[1] 钟琛：《先秦两汉魏晋南北朝音乐传播概论》，第 80 页。
[2] 曹建墩：《先秦礼制探赜》，天津人民出版社，2010 年版，第 91-92 页。

就提上日程。在儒家对“新声”的改造理论中最为明显的就是“节乐”的措施，这种“节”即含有“节制”的意思，也有“以礼为节”的意思。很明显儒家的“节乐”不是针对“雅乐”的，因为代表先王教化的“雅乐”被“新声”绝对地压制住，宪章文武的儒家巴不得各个诸侯国君听“雅乐”还来不及，又何谈“节”之有呢？所以儒家的“节乐”理论是针对“新声”的。

自孔子时代开始就把对乐的“节制”使用列为三乐之一[①]，其后的《郭店楚简·性自命出》也说到“目之好色，耳之乐声，郁陶之气也，人不难为之死。有其为人之节节如也，不有夫柬柬之心则采。”[②]这就是儒家节乐的最直接体现。虽然《周礼·春官宗伯·大司乐》有言“凡建国，禁其淫声、过声、凶声、慢声。”其中“淫声”郑玄的注释为“若郑卫之音也”，那么，是不是反映男女之情的音声都是“淫声”都应该禁止呢？同样的道理，儒家也是以节乐来对应这些淫声而非禁止的，孔子曰“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”，指出了哀思的情感只要控制在一定的范围之内，就是一种好声音。这样儒家将伦理道德的实现纳入“乐教”，寓教于乐，寓理义于情感愉悦的体验之中。乐的内在情感体验与外在表现保持正确，恰到好处而又和谐的状态。“乐而不淫，哀而不伤”就是要求乐的情感表现要有所节制、适度而不过分。

除了以节制手段减少“新声”之外，儒家“以礼节乐”的思想更为突出，其本质就是把乐亦即“新声”纳入礼的范畴。这一点在《礼记·乐记》一文中最为详细，它也构成了儒家乐化的主要组成部分。

“乐者，非谓黄钟大吕弦歌干扬也，乐之末节也，故童者舞之……是故，德成而上，艺成而下；行成而先，事成而后。”孔颖达疏曰：“黄钟、大吕、弦歌、干扬此等之物，唯是乐器，播杨乐声，非乐之本，故云：乐之末节。其本在于人君之德，‘穷本知变’是也，故云‘乐之末节也，童者舞之。’”在此儒家把乐中的繁文缛节看成无关重要的方面而对乐之“德”格外垂重，这就是儒家最为明显的“以礼节乐”的直接体现。

儒家对“新声”的改造除了“节乐”的措施之外，还包括“正乐”，这种“正乐”的方式，犹如先前王官采诗一样，对“新声”进行加工、修饰，使其

[①] 《论语·季氏》：孔子曰：“益者三乐，损者三乐。乐节礼乐，乐道人之善，乐多贤友，益矣。乐骄乐，乐佚游，乐宴乐，损矣。”

[②] 李零：《郭店楚简校读记》，人民大学出版社，2010 年版，第 138 页。

符合先王道德要求，进而把“新声”纳入“雅乐”之中。[1]如《论语·子罕》言孔子“自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。”《史记·孔子世家》：“三百五篇孔子皆弦歌之，以求和《韶》《武》《雅》《颂》之音。”都是说孔子有“正乐”的爱好，其“正乐”不仅是正“雅乐”也正“新声”。所以对一些流行的“新声”儒家会对其进行改编使得他们符合礼的要求，这一点犹如屈原之《九歌》，王逸在为《九歌》作注的时候说到“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋。因为作《九歌》之曲。”[2]这就是典型的“正乐”，屈原把原先不登大雅之堂的“新声”润饰为人人可以歌颂的“雅乐”。关于正乐这一点，先秦时期儒家后学荀子最为明显，在《成相篇》里面荀子用“相”这种民间劳役的曲调进行修润而把其用来进行道德说教，因为“相”的本始是劳动号子之类，应该是有别于“雅乐”之“新声”，但是一经儒家大师修饰就变成“雅乐”了。

结语

至此，我们已看出儒家面对“新声”所采取的理论建设，即形式上对其否定，进而把其纳入礼的范畴进行节制，或者在生活中对一些“新声”修饰润色将其纳入“雅乐”的范畴。这样儒家在对“新声”的改造过程中，逐步完善了一系列的音乐理论建设，也预示着春秋战国时期音乐儒家化的完成。这样在春秋战国时期的“新声”与“雅乐”之间的冲突也就基本告一段落，更为重要的是这种改造也为后世提供了在面对社会出现“新声”时候的决策。如后世汉代的乐府、宋元的词曲等等，在各个时代之初都是“新声”，但是时人不自觉地采纳了儒家的音乐理论模式，使得乐府、词曲等出现的时候没有像先前那样出现“新声”和“雅乐”间的剧烈冲突，这就是儒家音乐理论对后世音乐发展的一大贡献。

最后儒家在对“新声”的改造时，还把其和政治结合起来，因为在古代中国，音乐是和天、地、人相通的，所谓“八音克谐，人孝以伦”就是这个意思。所以，儒家认为“新声”所代表的淫声出现是由于政治的紊乱，如《吕氏

---

[1] 陈致先生也认为：“所谓的雅乐并非如传统的学者所想，为一个人于短期内的创制，雅乐制度规定及其制度的改进是经历数代逐渐形成的。”详见《从礼仪化到世俗化——《诗经》的形成》，第 193 页，上海古籍出版社，2009 年版。

[2] 洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，2012 年版，第 55 页。

春秋·音初》“世浊则礼烦而乐淫”、《礼记·乐记》“世乱则礼慝而乐淫”。也就是说世道混乱，礼仪规范就失去了原有的的舆论氛围和监督保障，这就为“新声”冲破礼仪规范提供了特别的社会环境。“土敝则草木不长，水烦则鱼敝不大，气衰则生物不遂，世乱则礼慝而乐淫”、“凡奸声感人，而逆气应之，逆气成象，而淫乐兴焉。”在此，《乐记》的作者指出，淫乐的一个根源就是“世乱”。奸声、逆气是什么？孔颖达疏曰：“奸声，谓奸邪之声，感动于人。逆气，谓违逆之气，既奸邪之气也。人既感奸邪之声，则有奸邪之气来应之。既感奸邪之声，心又感奸邪之气，其乱乃成，不可就止，纣作靡靡之乐是也。”这样儒家通过一些列的联系类比把音乐和政治挂钩，在对音乐的改造中宣传了自家的政治观念，这应该是儒家对音乐改造的根本目的。

第四节　房中之乐所体现的乐的儒家化

房中之乐是古今学者在研究先秦乐文化时颇有争议的一个话题，尤其是关于其使用的场所、演奏乐器以及演奏内容等都有很大争论。笔者在翻阅文献时，发现在《周礼》、《仪礼》等保存周礼完整的典籍里面并没有相应的章节介绍房中之乐的使用情况。房中之乐的出现不能说是在《仪礼·燕礼》里面，因为它是在《燕礼》之《记》里面出现的，而《记》由于是孔子后学解说前代典籍的文献，所以它的出现要比《燕礼》晚。而《燕礼》之《记》所言的房中之乐是儒家经师解读周礼的文献资料汇编，所以房中之乐很有可能是儒家所构造或者自己定义的一种乐曲，这一乐曲把《周南》、《召南》收录其中，并对其进行解说，后世《毛诗序》对此二南的解说很有可能是继承了儒学经师解说的观点，这种解读是春秋战国时期音乐儒家化的一个很好体现，亦即把德、仁等儒家观念融汇到音乐之中。

一、古今关于房中之乐的争论

房中之乐所涉及的演奏乐器、场所和其性质及演奏内容问题，古今学者争论颇多。其肇始者应该是郑玄对《仪礼·燕礼》之《记》“有房中之乐”和《周礼·磬师》“掌教击磬，击编钟；教缦乐、燕乐之钟磬”的注释，因为郑玄在这些注释中多有抵牾的成份。在前者郑玄注曰：“弦歌《周南》、《召南》之诗，而不用钟磬之节也。谓之房中者，后夫人之所讽诵，以事君子。”后者郑玄注曰：“燕乐，房中之乐，所谓阴声也，二乐皆教其钟磬。”很明显，郑玄对于房中之乐到底用不用钟磬没有交代清楚。所以后人对有没有使用钟磬就开始争论，如宋人陈祥道《礼书·房中乐》言：“毛苌、侯芭、孙毓皆云有钟磬，王肃言无钟磬与郑氏同。陈统曰妇人尚柔以静为体，不宜用钟磬，隋牛洪修房中之乐遂采箫统之说据以为证。”对于这一现象孔颖达作疏时调和地说到：“房中乐得有钟磬者，彼据教房中乐，待祭祀而用之，故有钟磬也。房中及燕，则无钟磬。”也就是认为在祭祀的时候房中乐有钟磬，在燕礼和房中演奏的时候没有钟磬。这种争论一直持续到后代，清人胡彦昇在其《乐律表微·房

中乐》、盛世佐在其《仪礼集编》、黄以周在其《礼书通故》等文献里面均涉及到钟磬有无之考辨。

关于其演奏场所，一般认为其为后妃所用应该是后寝之房，但这只是因房中之乐为后妃之乐所想当然。因为先秦文献言及“房”的如《礼记·祭统》云“夫人副袆立于东房”，此房为庙中之房；《诗经·王风》言“招我由房”，此路寝之房；《尚书大传》云“太师奏鸡鸣于阼下，夫人鸣佩玉于房中”，此小寝之房。所以房中之“房”显然不是一个地方，故而古人就不免争论，如敖继公《仪礼集说》言“有房中之乐，奏之于房，故云房中之乐，盖别于堂上堂下之乐也。”认为是与堂对应之房；陈启源在其《毛诗稽古篇》引张氏所言认为房是“顾命之东西房”；明人董悦在其《七国考》卷七《田齐音乐·房中之乐》引《钟石书》言“齐宣王房中之乐，金迟石缓，丝竹合奏，秦汉淫声之祖也。”在此又认为房中之房是宫廷之房。

关于其性质，孔颖达疏已经说明其可以用于燕乐也可以用于祭祀，其实古代的乐曲用途是多方面的，如《周礼·大司乐》里面的《大夏》，在祭祀山川的时候使用，而据《礼仪·大射》记载其也可以作为“节乐”使用。但是，学者们非要考辨其到底在什么场合使用，譬如梁启超[①]、张永鑫[②]、罗根泽[③]等人在其著作中都认为是祭祀之乐。此外还有学者用历史的观点解读其变化，如当代学者漆明镜认为在隋代之前房中乐是祭祀所用，之后才是燕乐。[④]当然，还有不少学者认为“房中乐”既可以用于祭祀，又可以用于宴乐。譬如萧涤非在《汉魏六朝乐府文学史》一文里面就认同孔颖达的疏即“房中乐得有钟磬者，待祭祀而用之，故有钟磬也，房中及燕，则无钟磬也。”[⑤]民国学者马其昶在其《诗毛氏学》一书里面认为房中之乐是一种乐，因为其演奏的场合不同则叫法不同“亦如二《南》为房中之乐，而用之乡人则为乡乐，用之邦国则为燕乐，皆比类以取义也。”[⑥]

[①] 梁启超：《中国之美文及其历史》，东方出版社，1996年版，第33-35页。
[②] 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992年版，第159页。
[③] 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996年版，第19页。
[④] 漆明镜：《星海音乐学院学报》，《房中乐是什么》，2011年第3期写道：最后，笔者认为，隋以前的“房中乐”不用于燕乐，亦没有限定仅用于女性或只能由女性演奏，其是宗庙祭祖仪式中所用乐中的一部乐章。
[⑤] 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984年版，第34-35页。
[⑥] 马其昶：《诗毛氏学》，上海古籍出版社，1996年版，第312页。

关于房中之乐演奏什么乐曲也有不同的说法，按照《礼仪·乡饮酒礼》“乃合乐，《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。”郑玄注曰：“合乐，谓歌乐与众声俱作。《周南》、《召南》，国风篇也，王后国君房中之乐歌，《关雎》言后妃之德，《葛覃》言后妃之职，《卷耳》言后妃之志，《鹊巢》言过国君妇人之德，《采蘩》言国君妇人不失职，《采蘋》言卿大夫之妻能修其法度。”可知，郑玄解释房中之乐是《周南》、《召南》里面的六篇乐曲。但是王肃认为自《关雎》至于《芣苢》八篇为王后房中之乐，《仪礼正义》以《鹊巢》、《采蘩》二篇为诸侯夫人房中之乐。[1]而清人郝敬却认为房中之乐是缦乐而非《二南》。[2]

二、房中之乐的由来及其所指

关于房中之乐其最早的出现是在《礼记·燕礼》之《记》中，其文曰：“若与四方之宾燕，媵爵，曰：‘臣受赐矣。臣请赞执爵者。’相者对曰：‘吾子无自辱焉’。有房中之乐。”但是古人往往将此直接引说为“《燕礼》：若与四方之宾燕有房中之乐。”[3]使人们误以为房中之乐是《燕礼》之经文。其实这句话是《记》文所言而非礼经之语，且《燕礼》之《记》文和《燕礼》之经文是有很大区别的。

按《汉书·艺文志》关于《礼》的书目有《记》百三十篇。班固注曰“七十子后学者所记也。”其实，当时这些《记》远不止百三十篇，按《隋书·经籍志》言：“汉初，河间献王又得仲尼弟子及后学者所记一百三十一篇献之，时亦无传之者。至刘向考校经籍，检得一百三十篇，向因第而叙之。而又得《明堂阴阳记》三十三篇、《孔子三朝记》七篇、《王史氏记》二十一篇、《乐记》二十三篇，凡五种，合二百十四篇。”这些《记》应该是当时礼家所传习的有关礼制的参考资料，根据班固所言这些《记》是七十子后学者所记，也就是说这些《记》是孔子弟子或其再传弟子们研读《礼》的时候所发明创作的资料。[4]这样再看《仪礼·燕礼》就会明白，房中之乐是《记》之传文而不是《礼》

---

[1] 雷学淇：《介菴经说·房中之乐有钟磬》，文渊阁四库全书。

[2] 黄以周：《礼书通故·乐律通故》引郝敬言云：“房中之乐，所谓缦乐也。《旄人》掌散乐，宾客以舞其燕乐，即房中之乐也。《记》系之末简，其非尽雅乐可知。郑以《二南》当之，亦非。”

[3] 见宋人陈祥道《礼书·房中乐》、元人马端临《文献通考·乐考》，文渊阁四库全书。

[4] 顾炎武在其《五经异同》之《仪礼中自有礼记》一文中写道“十七篇，唯《士相见》、《大射》、《少牢馈食》、《有司徹》四篇不言记，其有记者十有三篇。”、“十三篇之后各有记，必出孔子之后、子夏之前，盖

之经文，也就是说在《仪礼》里面是没有房中之乐的。按照班氏的解说《记》的出现时代是在孔子以后，所以房中之乐的称谓也是后起的。

上文我们已经知晓，房中之乐是孔子后学为了方便传习礼经而作的《记》中言辞，虽然它不是《燕礼》之内容但仍然应该与其有关系，所以房中之乐在此《记》中出现应该是有所指的。房中之乐，顾名思义在孔子后学那里应该是指《燕礼》中的某些乐章而言。《燕礼》和《乡饮酒礼》一样，其乐事活动有工歌、间歌、笙歌、合乐四个部分，其具体为：

工歌：《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。

笙歌：《南陔》、《白华》、《华黍》。

间歌：《鱼丽》笙《由庚》。歌《南有嘉鱼》笙《崇丘》。歌《南山有台》笙《由仪》。

合乐：《周南》：《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；《召南》：《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。

以上皆是《诗经》的篇章，只不过《白华》、《南陔》等篇章已经亡佚。今笔者撇除各家的注说而仅从字面分析现存的以上篇章：首先是笙歌如《南陔》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》六篇虽然其亡佚不可考，但是在燕礼活动中其是以笙吹奏表演而没有歌词，故而其作用应该只是烘托氛围而没有所指。关于工歌，《鹿鸣》反复唱言“我有嘉宾”，《四牡》反复唱言“王事靡盬”，《皇皇者华》是以“周爰咨诹”、“周原咨度”等咨询进谏为主题，所以这三篇乐章和房中之乐的字面意思是难以联系起来的。关于间歌的《鱼丽》三篇其和笙歌混合其主题也以烘托氛围为主，此外《鱼丽》和《南有嘉鱼》的主旨是“君子有酒”，而《南山有台》则是“乐只君子”显然这三篇也是敬酒之歌词亦与房中无关。最后关于合乐的《二南》，其中《关雎》讲的是男女爱情之事，《卷耳》有“嗟我怀人”，《采蘋》有“有齐季女”之言，而《鹊巢》也很容易使人想到家的比喻，这些都和房中之乐的字面意思有相通之处。所以分析《燕礼》之乐事，唯有《二南》之诗歌乐章最符合作为房中之乐，此外郑玄在为《记》中房中之乐作注的时候把《二南》列为房中之乐也是最好的证明。

孔子定礼而门人记之，故子夏为作《丧服传》而并其记亦作传焉。”见徐德明校点：《顾炎武全集・五经异同》，上海古籍出版社，2012年版，247-248页。

《汉书·乐志》又言“周有《房中乐》，至秦名曰《寿人》。”一些学者据此认为周代存有房中之乐。但是这个证据是不可靠的，笔者觉得它更能说明周代是没有房中乐的：如上文所言，《燕礼》之《记》文所指房中乐为《二南》，今读《二南》无论如何也是难以与“寿人”发生关系的。既然周代没有房中乐，为何《汉书》明言秦之《寿人》由前代之乐所改作？笔者认为这还是和《记》文的传播有关，孔子后学研读礼经的《记》文在春秋战国大多已经成章，所以秦始皇统一之后，不可避免地会接触到房中之乐的名称。而秦始皇更其名为《寿人》，也说明早在秦代或者以前对房中乐的演奏性质已经发生分歧，秦始皇把其定为《寿人》显然认为其是祭祀性质的乐曲。

三、《毛诗序》溯源

郑玄作《燕礼》房中之乐注时所言：“弦歌《周南》、《召南》之诗，而不用钟磬之节也。谓之房中者，后夫人所讽诵，以事君子。”这和《毛诗序》是一致的。关于《二南》的含义，《毛诗序》说的很清楚：《关雎》，后妃之德也；《葛覃》，后妃之本也；《卷耳》，后妃之志也；《鹊巢》，夫人之德也；《采蘩》夫人不失职也；《采蘋》，大夫妻能循法度也。考虑到郑玄曾为《毛诗》作笺，郑玄解释房中之乐很可能是受此影响，此外郑玄在《诗谱·周南召南谱》言到：“《风》之始也，所以风化天下而正夫妇焉，故周公作乐，用之乡人焉，用之邦国焉。或谓之房中之乐者，后妃夫人侍御于其君子，女史歌之，以节义序故耳。”郑玄所言“或谓之”，孔颖达正义解说为：“云言或者，道异说也，郑之前世有为此说者故因解之。”据此，可以肯定在郑玄之前已经有人把《二南》认作是房中之乐了。这种原因应该和郑玄的解释一样都是受到《燕礼》之《记》文的影响。

关于《毛诗序》的产生，陆玑在其《毛诗草木虫鱼疏》写道“孔子删《诗》授卜商，商为之序以首鲁人曾申，申授魏人李克，克授鲁人孟仲子，仲子授根牟子，根牟子授赵人荀卿，荀卿授鲁国毛亨，毛亨作《训诂传》以授赵国毛苌。时人谓亨为大毛公，苌为小毛公。”此外《汉书·艺文志》也说道：“又有毛公之学，自谓子夏所传，而河间献王好之，未得立。”都认为《毛诗序》是子夏所传，不过当今很多学者不承认这个传授系统，比如郑振铎先生在《读<毛诗

序>》一文中认为是卫宏所作[1]，其理由是《后汉书·儒林传》明明白白写道："卫宏从谢曼卿受学，作《毛诗序》，善得风雅之旨，至今传于世。"但是认为《毛诗序》晚出的学者忽略了一个问题，虽然据《后汉书·儒林传》记载东汉卫宏作《毛诗序》，如若仔细分析这种"作"有两种可能：第一种是卫宏自己发明旨意为《毛诗》作序作疏，流传于范晔时代而后亡佚，其序非今本《毛诗序》；第二种可能就是在卫宏之前《毛诗序》早已流传只不过是有散佚或者错讹，卫宏为之修订完善并增加了部分自己的见解，犹如梅赜作《伪古文尚书》虽有伪篇然不离真本。尤其是后一种可能性比较大，因为古书传播主要靠手抄言传，出现错讹缺失在所难免，所以卫宏校正诸文，而作《毛诗序》新本亦有可能。

现在结合上面的分析可知《燕礼》之《记》文已经有《二南》为后妃之德意思，而《记》文又是孔子后学所作，并且从《隋书·经籍志》可以看出这些《记》文在西汉之前已经基本定型，[2]而《毛诗序》所言的后妃之德之类的道理和《燕礼》之《记》认为《二南》同为房中之乐思路是一致的，虽然陆玑的《毛诗草木虫鱼疏》和《汉书·艺文志》所言的传授系统如子夏等人不一定是完全正确，但是其出自孔子后学应该是没有问题的。考虑到《毛诗序》所言《二南》后妃之德、后妃之志等较为条理和系统，而《记》文只是简单地把《二南》认作房中之乐仅从字面上肯定了后妃之事，所以《毛诗序》很有可能是《记》文的发展。若如此，陆玑所言《毛诗序》的传承系统是有所依据的，这样就不能机械地依据《后汉书·儒林传》断定《毛诗序》产生于东汉。

结语

综合上面的分析，可知房中之乐是儒家礼学经师们为了研读古礼经所用的一个名词，在他们之前的《礼仪》是没有这一称谓的，所以郑玄在对其做注时会对其使用乐器、演奏地点、演奏内容以其演奏目的解说不清。通过分析燕礼经文中各个乐章的内容，《二南》被《记》文称作房中之乐的可能性是很大的，这一点也为郑玄时代的经师所证明。《记》文归《二南》为房中之乐和《毛诗序》里面把《二南》归为后妃之德之类的言辞是一致的，并且很明显是《毛诗序》发展了《记》文的思想。这样可知，不但房中之乐是儒家对《仪礼》用乐

[1] 顾颉刚：《古史辩》，第二册，第399页，1982年版。
[2] 它如《上博简》、《郭店楚简》之《缁衣》在战国中晚期就已经成形，据此也可推知相传的礼经之《记》文大多在西汉之前是已经成形的。

儒家化的诠释，而且也说明了儒家对整个《诗经》也做了儒家化的诠释，这一点在《毛诗序》文中对各个诗篇充满德治、谏言、仁爱之类的言辞中可以深深地体会到。

第六章　战国以后乐与方术的纠葛

方术是古代思想、科技、哲学、文学等诸多方面的结晶，它在各个时代的学术活动中都占有着相当的分量，仅从其门类之多——易学、堪舆、卜筮、命理、相法、星学等等，就可以窥探其体系之庞大。方术有的时候还会与其它文化思想结合形成新的学说，这一典型案例就是与乐文化的结合。由于音乐在社会中的广泛应用，在先秦时期尤其是在战国以后方术学者的推动下，音乐逐步与阴阳、五行、《周易》等理论结合，形成音乐与天地一体的理念，进而再借助于这个理念用音乐进行军事、政治、婚姻以至于个人的道德或者情感因素等方面的预测，形成别有特色的乐占文化。在战国以后的乐占文化里面，纳音五行学说是当时音乐与方术思想结合的一个重要体现，它把音乐与五行、干支、阴阳以至于易学、历法等结合起来，成为乐占文化的一种典型代表，并且在历史中不断传承和发展。

第一节　音乐与阴阳

在先秦时期尤其是战国以后随着阴阳观念的发展与应用，古人逐渐把世界中所有的事物都融入其中，如动物之性别、日月之所行、器物之颜色、方位之上下、职务之所是，以及风雨霜雪、大地山川、河流湖波乃至于一草一木皆以阴阳辨别之，进而用阴阳的观念去解说各种事物，如《周易·系辞传》所言“一阴一阳之谓道”等等，就是这种观念最直接的体现。音乐的功能本来就是很明确的，不外乎祭祀神灵和日常娱乐，而祭祀神灵的最终目的也是为了使得神灵娱乐欢快以求得福祉。但是，随着阴阳观念的引入，在方术家那里音乐就不仅仅是娱乐的功能，它更多地代表着一种秩序、一种天地间的有机构成。由于阴阳理论引入，也使得音乐也通过这一理论和世界其它事物产生了关联。

一、音乐和阴阳的结合——中国古代的气论理念

至于音乐何以同阴阳的理论结合起来，这还要从中国古代关于气的哲学说

起。在古人的眼里天地万物皆由气构成，如《国语·周语上》言：“民有好、恶、喜、怒、哀、乐，生于六气。”《左传·昭公元年》亦言：“天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声，淫生六疾。六气曰阴、阳、风、雨、晦、明也。分为四时，序为五节。”故而曾振宇先生在其《气的哲学化历程》一文中对上文之“气论”概括为“宇宙本源之气、血气、精神之气、魂魄之气”[1]，可见在当时已经有气是构成世界万物基本元素的认识。这一点体现最明显的是在《管子·内业篇》中，其言：“凡物之精，此则为生。下生五谷，上为列星。流于天地之间，谓之鬼神；藏于胸中，谓之圣人。”而这种构成天地万物的“精”就是“气”（《管子·内业》又言“精也者，气之精者也”），此外《庄子·知北游》亦言“通天下一气耳”。

作为世界万物之一的音乐，按照上文的理解，亦知其是在气的基础上产生的。故《汉书·历律志》言：“至治之世，天地之气合以生风，天地之风气正，十二律定。”颜师古注引孟康曰：“律得风气而成声，风和乃律调也。”就是说太平之世的气所产生的风才能够正定律吕，进而产生音乐。《吕氏春秋·古乐篇》所言的黄帝定律的事就是这种哲理的反映：

昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间——其长三寸九分——而吹之，以为黄钟之宫，吹曰舍少。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫适合；黄钟之宫皆可以生之。故曰：黄钟之宫，律吕之本。

在至治之时代的黄帝派伶伦到大夏之西去听风断律，大夏之西想必是一个安静祥和的地方，因为此地有传说中代表祥和的凤凰，所以伶伦就用这里的风气来制定十二律。当然传说中的以气定律不止上文一种方式。《吕氏春秋·音律篇》还说道：

大圣至理之世，天地之气，合而生风。日至则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太蔟。仲春生夹钟。季春生姑洗。孟夏生仲吕。仲夏日长至。则生蕤宾。季夏生林钟。孟秋生夷则。仲秋生南吕。季秋生无射。孟冬生应钟。天地之风气正，则十二律定矣。

在此，《吕氏春秋》把十二律的产生追溯到月份上来，仲冬生黄钟、季冬生大吕、孟春生太簇、仲春生夹钟、季春生姑洗、孟夏生仲吕、仲夏生蕤宾、季

[1] 曾振宇：《气论哲学化历程》，《辽宁师范大学学报》（社科版），1996 年第 4 期。

夏生林钟、孟秋生夷则、仲秋生南吕、季秋生无射、孟冬生应钟。这一观点和《月令》是一致的，在《月令》里面也是把十二月和十二律吕对应起来。这种以月份定律的方式也是古代以气定律的一种形式，在《后汉书·律历志》和《隋书·历律志》里面皆有相关的记载：

候气之法，为室三重，户闭，涂衅必周，密布缇缦。室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，案历而候之。气至者灰动。其为气所动者其灰散，人及风所动者其灰聚。殿中候，用玉律十二。惟二至乃候灵台，用竹律六十。候日如其历。（《后汉书·历律志》）

开皇九年平陈后，高祖遣毛爽及蔡子元、于普明等，以候节气。依古，于三重密屋之内，以木为案，十有二具。每取律吕之管，随十二辰位，置于案上，而以土埋之，上平于地，中实葭莩之灰，以轻缇素覆律口。每其月气至，与律冥符，则灰飞冲素，散出于外。（《隋书·历律志》）

《后汉书》和《隋书》记载侯气的方法大致是一样的，只不过《后汉书》没有明确律管放置在何处，而《隋书》补充了律管应该插在地面之中。上文两书中的葭莩就是芦苇里面的膜，其燃烧之后的灰是很轻的。然后在密闭的房间内的不同方位布置相应的律管，然后把芦苇灰放在里面，在不同的月份会有不同的“气”浮动，而“气”就可以吹动芦苇灰飘荡，由于不同月份之“气”大小有别，所以芦苇灰飘动的幅度也不一样，故而可以借此来修订律吕。

从上可知，乐产生于气。而气又有阴阳之别，按《周易·乾卦》言：“潜龙勿用，阳气潜藏。”《礼记·月令》言：“孟秋行冬令，则阴气大胜，介虫败谷，戎兵乃来。行春令，则其国乃旱，阳气复还，五谷无实。”《礼记·郊特牲》言：“凡饮，养阳气也；凡食，养阴气也。”《大戴礼记·曾子天圆》言：“阴阳之气，各从其所，则静矣；偏则风，俱则雷，交则电，乱则雾，和则雨；阳气胜，则散为雨露；阴气胜，则凝为霜雪；阳之专气为雹，阴之专气为霰，霰雹者，一气之化也。”《大戴礼记·夏小正》亦言：“日冬至，阳气至，始动。”这些都说明古人对气有阴阳区别之划分。

这样，音乐和阴阳就通过两者的共同点“气”而结合起来，使得音乐带有阴阳的理论色彩。其最为明显的就是古人对律吕的阴阳划分，郑玄注《月令》言：“律侯气之管也，以铜为之。”对此，孔颖达疏曰：“郑云：‘律，述也，述气为管，阴管为吕。’《律历志》云：‘吕，助也。’言助阳宣气。又云：‘吕，拒也。’言与阳相承，更迭而至。又阴律成同，言与阳同也。总而言

之，阴阳皆称律。故《月令》十二月皆云‘律中’是也。以其分候十二月，故又名分。”后之《续释名》亦言“阳足以包阴则单言六律，阳足以统阴则吕亦称律。”根据古人对于律的注释可知“律“是律吕之简称，它包含有六阳律——黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射，和六阴吕——大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟。[1]这样律就包含了阴阳，所以古人以律协调阴阳的观念也就出现了。[2]

二、音乐与阴阳结合后的理论影响

虽然音乐有着阴阳的理论区分（音乐的产生者律吕有阴阳之别），但是古人对乐的总体认识是把它偏向于阳性的。如《吕氏春秋·古乐篇》言“黄钟之宫，律吕之本”把黄钟看作是整个十二律的根本，而黄钟是属于六阳律之首的，也就是说十二律无论阴阳之律吕皆是由阳律黄钟产生的。所以《释名》曰：“律，述也，所以述阳气也。《律历志》云：吕，旅也，助阳气也。”这样属于阳性的律其功能是“述阳气”，而属于阴性的吕其功能也是“助阳气”。所以在古典文献里面很多场合出现的乐事活动都是和阳性相关，故《礼记·郊特牲》言“乐由阳来者也”。

如上文所言，音乐之声音属于阳的范畴，按照物以类聚的原则，乐应该和属于阳类的事物相配合而同时也应该避免和属于阴类的事物同时出现，这样才会顺应天地的规律。这一思想在古代文献中比比皆是，如《礼记·郊特牲》所言春秋祭祀：

> 飨禘有乐，而食尝无乐，阴阳之义也。凡饮，养阳气也；凡食，养阴气也。故春禘而秋尝，春飨孤子，秋食耆老，其义一也。而食尝无乐。

孔颖达注疏曰：“飨禘有乐者，飨谓春飨孤子，禘谓春祭宗庙也，其在阳时，故有乐；而食尝无乐者，食谓秋食耆老，尝谓秋祭宗庙，以其在阴时，故无乐。阴阳之义也者：无乐为阴，有乐为阳，故云阴阳之义也。”也就是说由于飨禘和食尝分别在春季和秋季举行，而春属于阳其和乐是同一属性所以适合用乐，秋属于阴其和乐是不同属于所以不适合用乐。

另外，据《郊特牲》所言饮食也是按照阴阳的观念和乐相互配合的：

---

[1] 《周礼·春官·大师》：大师掌六律六同以合阴阳之声。阳声：黄钟、大蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射。阴声：大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。

[2] 《礼记·乐记》言：及夫礼乐之极乎天而蟠乎地，行乎阴阳而通乎鬼神，穷高极远而测深厚。

饮，养阳气也，故有乐；食，养阴气也，故无声。

孔颖达疏曰：“凡饮，养阳气也；凡食，养阴气也者。此覆释上文飨有乐而食无乐之义，以饮飨清虚养阳气，故有乐，而食是体质养阴气，故无乐。”今天人们把饮食视为一回事而古人则对之有详细的区分：饮一般是汤类而食则包括肉、菜等，并且一般饮在前而食在后。饮由于是补养阳气所以可以和同属于阳的乐同时进行，而食是补养阴气这和属于阳的乐是相反的，所以在这个时候不应该配有乐事活动。

由于上面的祭祀、饮食活动因为有着阴阳之别故而影响到乐之有无，人之婚姻也是如此。在战国时期婚姻之事是排除乐事活动的，按照《礼记·郊特牲》的解释是：“昏礼不用乐，幽阴之义也。乐，阳气也。昏礼不贺，人之序也。”郑玄注曰：“昏礼所以不用乐者，幽，深也，欲使其妇深思阴静之意，以修妇道。乐，阳气也者，阳气是动散，若其用乐，则令妇人志意动散，故不用乐也。”据郑玄的解释可知婚礼不用乐的原因：妇女是阴之范畴，由之而形成的妇德、妇容、妇仪等等也是阴之范畴，阴是卑、是下、是静。而乐是阳之范畴，如果对阴德之妇人施加阳性之声乐势必会破坏阴德，令妇女志意动散，这对新进门的新妇而言是绝对不可以的，所以在婚礼举行时就坚决地排斥音乐。

音乐和阴阳结合之后的另一个重大影响是在医学方面，如《黄帝内经·灵枢·经别》言：“黄帝问于岐伯曰：余闻人之合于天道者，内有五脏，以应五音、五色、五时、五味也。外有六府以应六律，六律建阴阳诸经，以合之十二月、十二辰、十二节、十二经水。十二时、十二经脉者，此五脏六腑之所以应天道也。”这样古人就把五音、六律、阴阳结合起来来判断病理，这一理论在《黄帝内经·灵枢·五音五味第六十五》篇章里面体现的最为明确：

右徵与少徵，调右手太阳上。[1]左商与左徵，调左手阳明上。少徵与大宫，调左手阳明上。右角与大角，调右足少阳下。大徵与少徵，调左手太阳上。众羽与少羽，调右足太阳下。少商与右商，调右手太阳下。桎羽与众羽，调右足太阳下。少宫与大宫，调右足阳明下。判角与少角，调右足少阳下。釱商与上商，调右足阳明下。釱商与上角，调左足太阳下。

[1] 在《黄帝内经·素问·阴阳离论篇第六》里面，作者把阴阳细分为：太阳、太阴，阳明、厥阴和少阳、少阴六种三对关系。

上徵与右徵同，谷麦，畜羊，果杏，手少阴，脏心，色赤，味苦，时夏。上羽与大羽同，谷大豆，畜彘，果栗，足少阴，肾脏，色黑，味咸，时冬。上宫与大宫同，谷稷，畜牛，果枣，足太阴，脏脾，色黄，味甘，时季夏。上商与右商同，谷黍，畜鸡，果桃，手太阴，脏肺，色白，味辛，时秋。上角与大角同，谷麻，畜犬，果李，足厥阴，脏肝，色青，味酸，时春。

大宫与上角，同右足阳明上。左角与大角，同左足阳明上。少羽与大羽，同右足太阳下。左商与右商，同左手阳明上。加宫与大宫，同左足少阳上。质判与大宫，同左手太阳下。判角与大角，同左足少阳下。大羽与大角，同右足太阳上。大角与大宫，同右足少阳上。

由于音乐因气而产生，而气又有着阴阳的划分，所以在古人的心目中音乐也有阴阳之别。这一思想是古代进行乐事活动时候的重要指导理论，诸如祭祀、饮食、婚姻等方面都有着深刻的体现，尤其是这一思想应用到医学方面更是促进了传统医学理论的发展。

第二节　音乐与五行

在战国以后阴阳和五行是两个比较盛行的方术理念，尤其是在方术学家的宇宙秩序构造里面，万事万物都和阴阳五行理论产生关联。通过上文我们已经了解到音乐通过“气”的途径与阴阳理论发生关联。而作为重要理论之一的五行学说也不可避免地与社会上广泛应用的音乐发生关联。如在《汉书·乐志》中记载到：“《五行舞》者，本周舞也，秦始皇二十六年更名曰《五行》也。”秦始皇为什么会把周代的舞蹈名称改为“五行”？音乐与五行两者之间是如何发生关联的？所以要解读这些问题就需要分析音乐与五行之间的关系。

一、音乐与五行的结合——月份

在音乐与阴阳的章节我们已经知晓乐是黄帝时代出现的——黄帝派遣伶伦吹风定律。而五行学说一般学者多认为是战国邹衍之徒所造，但是在一些文献里面却相传也是黄帝所发明，如《史记·历书》言：“太史公曰：神农以前尚矣，盖黄帝考定星历，建立五行，起消息，正闰余，于是有天地神祇物类之官，是谓之五官。”虽然黄帝的事迹存在神话传说的性质，但《尚书·洪范》已经明确出现五行学说，[①]而《洪范》是箕子相武王进谏之辞，所以五行的观念最迟也会上溯到商代。[②]要之其产生非一朝一夕之故。战国之邹衍只不过把五行与阴阳、大九洲等众多的方术结合起来影响较大，才使人们误以为五行学说是战国时期的产物。但是，不可否认的是以邹衍为代表的战国方术学家对五行学说的发展做出了突出的贡献，因为五行学说的系统化以及五行学说与其它文化诸如乐文化的结合，基本上都是在这一时期展开的。

关于音乐何以会和五行结合，笔者认为这主要是由于五行和音乐都与月份相互关联所致。关于音乐之十二律吕和十二月份的对应，其主要反映在《淮南子·天文训》里面：

[①] 《尚书·洪范》：一，五行。一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土爰稼穑。润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，从革作辛，稼穑作甘。二、五事：一曰貌，二曰言，三曰视，四曰听，五曰思。貌曰恭，言曰从，视曰明，听曰聪，思曰睿。恭作肃，从作乂，明作哲，聪作谋，睿作圣。

[②] 杨向奎在《五行说的起源及其演变》一文里认为“甲骨卜辞四方风是五行说的源头之一。”见《文史哲》，1955年11月。

斗指子，则冬至，音比黄钟。加十五日指癸，则小寒，音比应钟。加十五日指丑，则大寒，音比无射。加十五日指报德之维，则越阴在地，故曰距日冬至四十六日而立春，阳气冻解，音比南吕……加十五日指戌，则霜降，音比夷则。加十五日指蹄通之维，则秋分尽，故曰有四十六日而立冬，草木毕死，音比南吕。加十五日指亥，则小雪，音比无射。加十五日指壬，则大雪，音比应钟。加十五日指子。

上文《天文训》的解说，已经很明显地把十二律吕与一年中的二十四节气、十二月一一相互对应起来。[1]这种原因根本上还是和产生乐的“气论”思想有关，因为音乐是由天地之气所产生，而从《天文训》可知月份和节气是天地各种“气”变化最明显的时刻，所以古人候气断律大多也是在月份或者节气交替的时刻。

在《管子·五行篇》中，则出现了年月和五行的对应关系：

睹甲子木行御。天子不赋不赐赏，而大斩伐伤，君危，不杀太子危；家人夫人死，不然则长子死。七十二日而毕。睹丙子火行御。天子敬行急政，旱札，苗死，民厉。七十二日而毕。睹戊子土行御。天子修宫室，筑台榭，君危；外筑城郭，臣死。七十二日而毕。睹庚子金行御。天子攻山击石，有兵作战而败，士死，丧执政。七十二日而毕。睹壬子水行御。天子决塞，动大水，王后夫人薨，不然则羽卵者段，毛胎者赎，孕妇销弃，草木根本不美。七十二日而毕。

在此，《五行篇》一文把全年划分为五个部分并和五行对应起来，其中虽然没有详细到五行和某个具体的月份之间的对应关系，但是不难发现，它和《淮南子·天文训》里面把全年和律吕对应起来的思想有着共同性——都是以年月为参照。所以，介于《管子·五行》和《淮南子·天文训》里面以年月为标准的参考，在古人的思想观念中是可以把五行和律吕等音乐知识对应起来的。这在《礼记·月令》和《吕氏春秋·十二纪》中有着详细的对应：正月、二月、三月是春季，属五行之木，分别对应律吕之太簇、夹钟、姑洗，故此三律为五行之木；而四月、五月、六月是夏季，属于五行之火，分别对应律吕之仲吕、蕤宾、林钟，故此三律属于五行之火；七月、八月、九月是秋季，属五行之金，分别对应律吕之夷则、南吕、无射，故此三律属于五行之金；十月、十一月、十二月是冬季，属五行之水，分别对应五行之应钟、黄钟、大吕，故此三律属

[1] 当然《吕氏春秋》、《月令》等文献也有相应的对照，但是它们的对照已经把五行、五味等众多的理论混合为一而不便于直接观察月份与音乐律吕之间的关系，故而笔者在此引用《淮南子·天文训》的阐述。

于五行之火；此外又把季夏之月定为五行之土而对应黄钟之宫，如此，五行就和音乐结合起来了。

二、音乐与五行结合的泛化

音乐与五行通过十二月与节气的划分而结合在一起，这样其它事物又因其五行属性的不同而与音乐结合。在《礼记·月令》和《吕氏春秋·十二纪》里面，两文作者把与五行相对应的颜色、日期、神主、祭祀、数字、味、臭等等与音乐关联起来，使得音乐的方术色彩愈加浓厚，其详细对应如下：

十二纪	月份	律吕	五音	五行	颜色	日	帝	神主	祀	祭	数	味	臭
孟春	正月	太簇	角	木	青	甲乙	句芒	太皞	户	脾	八	酸	羶
仲春	二月	夹钟											
季春	三月	姑洗											
孟夏	四月	仲吕	徵	火	赤	丙丁	炎帝	祝融	灶	肺	七	苦	焦
仲夏	五月	蕤宾											
季夏	六月	林钟											
		黄钟之宫	宫	土	黄	戊己	黄帝	后土	中霤	心	五	甘	香
孟秋	七月	夷则	商	金	白	庚辛	少皞	蓐收	门	肝	九	辛	腥
仲秋	八月	南吕											
季秋	九月	无射											
孟冬	十月	应钟	羽	水	黑	壬癸	颛项	玄冥	行	肾	六	咸	朽
仲冬	十一月	黄钟											
季冬	十二月	大吕											

这样代表音乐的宫商角徵羽通过和五行土金木火水的关联，进而和其它万事万物产生关联。所以《史记·乐书》太史公曰："故音乐者，所以动荡血脉，通流精神而和正心也。故宫动脾而和正圣，商动肺而和正义，角动肝而和正仁，

徵动心而和正礼，羽动肾而和正智。”在这里太史公把圣、脾和宫音，义、肺和商音，仁、肝和角音，礼、心和徵音，智、水和羽音三者皆视为一体，就是通过五行的转换所得出的结论。

三、音乐与五行结合后的理论影响

在上文分析中不难发现音乐通过与五行的结合进而泛化为与天地间万事万物的结合，使得音乐也有可能成为一种窥探、预测或者类比其它事物的一种手段：

如《周礼·大师》言：“大师，执同律以听军声，而诏吉凶。”郑玄注曰：“大师，大起军师。《兵书》曰：王者行军出师之日，授将弓矢，士卒振旅，将张弓大呼，大师吹律合音。商则战胜，军士强；角则军扰多变，失士心；宫则军和，士卒同心；徵则将急数怒，军士劳；羽则兵若，少威明。”在此注文里可以了解到古人用五音来预测战争的胜负，但其根本依据还是五行原理：

“合音，商则战胜，军士强”者，商属西方金，金主刚断，故兵士强也。“角则军扰多变，失士心”者，东方木，木主曲直，故军士扰多变失士心。“宫则军和，士卒同心”者，中央土，土主生长，又载四行，故军士和而同心。“徵则将急数怒，军士劳”者，南方火，火主熛怒，故将急数怒。“羽则兵弱，少威明”者，北方水，水主柔弱，又主幽暗，故兵弱少威明也。（《周礼·大师》孔颖达疏）

现在回到本节的开篇所言为什么秦始皇把周代的音乐舞蹈更名为《五行》。因为在方术学家心目中音乐和五行是可以互相转化，宫商角徵羽和土金木火水可以相互替代，所以音乐舞蹈也可以通过五行来表现。用五行原理解释音乐思想在历史上的一些文史笔记中还有体现，如宋人罗泌在《路史余论·卷四·茎钟说》引宋均《释言》解释古代乐舞《六英》和《五茎》的时候说到：“六英者能为天地四方六合之英，而五茎者能为五行之道。”其认为《五茎》之乐舞为五行之代表就是音乐和五行思想相通的直接体现。

第三节　音乐与《周易》

在音乐与阴阳、五行等理论结合之后，也就不可以避免地与战国以后最为重要的哲学著作《周易》发生关联。音乐与《周易》发生关联有很多理论支撑，如阴阳理论、五行理论、风气说理论等等，笔者将在下文详细地解说。

一、音乐与《周易》结合的理论基础

（1）阴阳理论

按《吕氏春秋・大乐篇》所言："音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。太一出两仪，两仪出阴阳，阴阳变化，一上一下，合而成章。"上文所言"生于度量"是指声音由律吕所发出，[①]但是最更本的还是"太一"。前文我们已经明晓音乐的阴阳属性如十二律之阴阳划分、乐主阳等等，至于阴阳之所来，《大乐篇》明言"太一出两仪，两仪出阴阳"，也就是说阴阳是由太一所产生的。而《周易》的产生也是如此，按《系辞上》所言："是故《易》有太极是生两仪。两仪生四象。四象生八卦。八卦定吉凶，吉凶生大业。"孔颖达在注疏里面言到："太极谓天地未分之前，元气混而为一，即是太初、太一也。"按照《吕氏春秋》所言音乐本源是太一、两仪，而《系辞上》也说八卦本源是太一、两仪，故而音乐和《周易》就能通过太一、两仪互相转换。

另外《系辞下》又言："乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德，而刚柔有体。"乾坤是阴阳之总领，而《说卦》又说到："乾，天也，故称乎父。坤，地也，故称乎母。震一索而得男，故谓之长男。巽一索而得女，故谓之长女。坎再索而得男。故谓之中男。离谓之中男。离再索而得女，故谓之中女。艮三索而得男，故谓之少男。兑三索而得女，故谓之少女。"乾为阳，其所生三子震、坎、艮皆为阳；坤为阴，其所生三女巽、离、兑亦皆为阴。而音乐之十二

[①] 度量在古代也就是律吕的代称，因为古代的度量衡是在律吕的基础上产生的。按《汉书・历律志》："度者，分、寸、尺、丈、引也，所以度长短也。本起黄钟之长。以子谷秬黍中者，一黍之广，度之九十分，黄钟之长。"

"量者，龠、合、升、斗、斛也，所以量多少也。本起于黄钟之龠，用度数审其容，以子谷秬黍中者千有二百实其龠，以井水准其概。"

"权者，铢、两、斤、均、石也，所以称物平施，知轻重也。本起于黄钟之重。"

律亦分六阳六阴。所以音乐在起源上和八卦同源、在阴阳之分上同曲，故而可知通过阴阳的观念可以把二者结合在一起。

（2）五行理论

音乐与《周易》相关联的另一个理论是五行理论，上文《系辞上》所言“是故《易》有太极是生两仪，两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。”孔颖达疏曰：“两仪生四象者，谓金木水火，禀天地而有，故云两仪生四象，土则分王四季，又地中之别，故唯云四象也。”“四象生八卦，若谓《震》木，《离》火，《兑》金、《坎》水，各主一时。又《巽》同《震》木，《乾》同《兑》金，加以《坤》、《艮》之土为八卦也。”按照《礼记·月令》和《吕氏春秋·十二纪》宫商角徵羽和土金木火水相对应的理论，音乐和《周易》八卦藉此也是可以互相转化。

（3）风气说理论

八卦和音乐结合最为重要的一个理论是古人的风气学说。按音乐有“八音”之说，一般认为是金、石、丝、竹、匏、土、革、木八种材质之音。[①]但是这在先秦的八佾舞和《尧典》夔言“八音克谐”之中是讲不通的，因为按照八音理论演变而来的八佾舞是以八人为一单位演出，不见得每一单位之人皆手持有八种不同材质之乐器，而八音克谐也不见的是八种不同材质的乐器一块表演。八音究为何指？笔者认为这应该是和音乐的产生相关的，只不过是时代久远，古人忘其最初含义而配以八种质材罢了。

按音乐之产生于律吕，律吕之产生乃黄帝使伶伦吹风定律所然，故而音乐之本当是风气之所然。《淮南子·主术训》亦言：“乐生于音，音生于律，律生于风，此声之宗也。”《汉书·历律志》亦云“推历生律”。而历法无非就是各种季节之风气的反映，气又是律的产生泉源，所以八音应当是一种风气体现而非质材所指。[②]关于音乐（律吕）与风气的关系，孔颖达对在《左传·襄公十八年》师旷言“南风不竞”作疏时写到：

[1] 《周礼·大师》：（大师）皆播之以八音：金、石、土、革、丝、木、匏、竹。

[2] 王引之在《经义述闻》里已明确地指出“八风”就是“八音”的异名。此外胡厚宣在《甲骨文四方风名考》（《责善半月刊》，第二卷第十九期，1941年版）、《甲骨文四方风名考证》（《甲骨学商史论丛》第一卷，齐鲁大学，1944年，第265-276页）、《释殷代求年于四方河四方风的祭祀》（《复旦大学学报》，1956年第1期，第49-86页），冯时在《殷卜辞四方风研究》（《考古学报》，1994年第2期，131-154页）等文献通过对甲骨文里面的祭祀风向研究，大多认为风气在商周是和祭祀等巫术文化有关的。

律吕虽有十二，其风有八。八风者，乾风不周，坎风广莫，艮风调，震风明庶，巽风清明，离风景，坤风凉，兑风阊阖。八方之风，风别先有音曲，总吹律吕以咏八方音曲。今师旷以律吕歌南风音曲，南风音微，不与律声相应，故云不竞。服虔以为卯酉以北律吕为北风，以南为南风。与杜八风义违，非杜义也。

在此孔颖达提出十二律吕和八风是一致的，在表述八个风向①的时候又和八卦结合，因为八卦按照《说卦传》是代表八个方位的：

万物出乎震，震东方也。齐乎巽，巽东南也；齐也者，言万物之絜齐也。离也者，明也，万物皆相见，南方之卦也，圣人南面而听天下，向明而治，盖取诸此也。坤也者，地也，万物皆致养焉，故曰：致役乎坤。兑，正秋也，万物之所说也，故曰：说言乎兑。战乎乾，乾西北之卦也，言阴阳相薄也。坎者水也，正北方之卦也，劳卦也，万物之所归也，故曰：劳乎坎。艮，东北之卦也。万物之所成终而成始也，故曰：成言乎艮。

这样结合《周易·说卦》和《史记·律书》、《淮南子·天文训》等文献就可以把关于八卦、八方向和十二律的对应关系放在一个表格里面表达出来：

<table>
<tr><td>八风</td><td>不周风</td><td colspan="2">广莫风</td><td>条风</td><td colspan="2">明庶风</td><td colspan="2">清明风</td><td>景风</td><td colspan="3">凉风</td><td>阊阖风</td></tr>
<tr><td>八方向</td><td>西北</td><td colspan="2">北方</td><td>东北</td><td colspan="2">东方</td><td colspan="2">东南</td><td>南方</td><td colspan="3">西南</td><td>西方</td></tr>
<tr><td>月份</td><td>十月</td><td>十一月</td><td>十二月</td><td>正月</td><td>二月</td><td>三月</td><td>四月</td><td>五月</td><td></td><td>六月</td><td>七月</td><td>八月</td><td>九月</td></tr>
</table>

① 关于八风，《淮南子·天文训》言：距日冬至四十五日条风至；条风至四十五日明庶风至；明庶风至四十五日清明风至；清明风至四十五日景风至；景风至四十五日凉风至；凉风至四十五日阊阖风至；阊阖风至四十五日不周风至；不周风至四十五日广莫风至。《史记·律书》：亦言："不周风居西北，主杀生。……广莫风居北方。……条风居东北，主出万物。条之言条治万物而出之，故曰条风。……明庶风居东方。明庶者，明众物尽出也。……清明风居东南维，主风吹万物而西之。……景风居南方。景者，言阳气道竟，故曰景风。……凉风居西南维，主地。地者，沈夺万物气也。……阊阖风居西方。"

<table>
<tr><td>律吕</td><td>应钟</td><td>黄钟</td><td>大吕</td><td>太簇</td><td>夹钟</td><td>姑洗</td><td>中吕</td><td>蕤宾</td><td></td><td>林钟</td><td>夷则</td><td>南吕</td><td>无射</td></tr>
<tr><td>八卦</td><td>乾</td><td colspan="2">坎</td><td>艮</td><td colspan="2">震</td><td colspan="2">巽</td><td>离</td><td colspan="3">坤</td><td>兑</td></tr>
</table>

在音乐与阴阳关系一节中我们已经知晓，十二律吕为气所生，而定律之气皆是风动所由，故而八方风定十二律，十二律定五声八音，所以八佾之舞、八音克谐皆是先民对音乐产生于八方风气的理念遗存。而《周易》之八卦也代表了八个不同的方位和与此相应的风气，故而借助于风气理论《周易》也是可以和音乐关联起来的。

二、音乐与《周易》结合后的影响

音乐与《周易》结合之后，其影响主要是通过《周易》以八卦的形式而产生的。因为在《周易·说卦传》里面，八卦皆有象：

乾为天，为圜，为君，为父，为玉，为金，为寒，为冰，为大赤，为良马，为老马，为瘠马，为驳马，为木果。

坤为地，为母，为布，为釜，为吝啬，为均，为子母牛，为大舆，为文，为众，为柄，其于地也为黑。

震为雷，为龙，为玄黄，为旉，为大涂，为长子，为决躁，为苍筤竹，为萑苇。其于马也，为善鸣，为馵足，为作足，为的颡。其于稼也，为反生。其究为健，为蕃鲜。

巽为木，为风，为长女，为绳直，为工，为白，为长，为高，为进退，为不果，为臭。其于人也，为寡发，为广颡，为多白眼，为近利市三倍，其究为躁卦。

坎为水，为沟渎，为隐伏，为矫輮，为弓轮。其于人也，为加忧，为心病，为耳痛，为血卦，为赤。其于马也，为美脊，为亟心，为下首，为薄蹄，为曳。其于舆也，为多眚，为通，为月，为盗。其于木也，为坚多心。

离为火，为日，为电，为中女，为甲胄，为戈兵。其于人也，为大腹。为乾卦，为鳖，为蟹，为蠃，为蚌，为龟。其于木也，为科上槁。

艮为山，为径路，为小石，为门阙，为果蓏，为阍寺，为指，为狗，为鼠，为黔喙之属。其于木也，为坚多节。

兑为泽，为少女，为巫，为口舌，为毁折，为附决。其于地也，为刚卤。为妾，为羊。

首先，简文多次提到“之卦曰”，很明显这是比附易占的体现。此外按照上文表格所列，比如十二律之应钟等同于乾卦，故而由此可以推测应钟之象亦可：“为天，为圆，为君，为父，为玉，为金，为寒，为冰，为大赤，为良马，为老马，为瘠马，为驳马，为木果。”其他十一律也可以通过相应的卦来代表不同的事物。此外十二律也可以相互排列组合而得出数量众多的杂律，进而预测万事万物，这一点最主要的验证就是京房的十二律，[①]清代沈光邦的八卷本《易律通解》也是音乐和易学相结合的体现，只不过其内容有的地方超出了音乐与八卦的范畴而偏向于算术。[②]

音乐与《周易》结合的典型事例就是肃天水放马滩战国晚期秦墓出土的竹简，其中之《日书》乙种的《占卦》有相应的章节：

夷则、黄钟、姑洗之卦曰是，是可亡不复，可求弗得，中时不乐，又若席舞，上下行往，其中吾步。(乙 133)

天降令乃出大正，间吕、六律、皋陶所出，以五音十二声为某贞卜，某自首。春夏到十月，赏有危，准罪，蛊言语疾病，葬死者……(乙 151)

毋（无）射、大（太）簇、英（蕤）宾之卦曰是，是水火之贫，贫虽蔓以云，口口可论可言，里室可迁，徒投其户门，公认大始寓。(乙 163)

投黄钟之首，光矣。……事君有初毋后。贾市，行财皆然。(乙 153)

中（仲）吕，利矣，材矣，市贩事夬。有合某(谋）矣，曰：贞在中吕。是谓中泽有水不，有言不恶，以利贾市，可受田宅。(乙 315)

旦至日中，投中太簇，虎也。色大口，长腰。其行延延矣，色赤黑，虚，善病中。(乙 90)

竹简里面的乐占由于材料有限不能探其具体，按照字面理解似乎这种乐占是以占者本人所发出的声音按照五音十二律作归类（乙 151）为某律，然后这再

[①] 京房虽是汉人，但是其师承焦延寿等人，故而其十二律按周易八卦排列的思想是可以上诉到先秦时期的。

[②] 四库馆臣对其解释：《易》道阴阳，律吕亦本阴阳，《易》为天地自然之数，律吕亦本天地自然之数，故推而衍之，其理可以相通。……然是书引律以合《易》以天地五十有五之数画为三角图，与算家开放廉率立成之法相类，所用过揲之数以九八不以九六，策数以五十五不以五十，于律义颇多抵牾。

对应一些占辞，若是夷则、黄钟、姑洗则是“可亡不复，可求弗得”，若是无射、太簇、蕤宾则是“水火之贫”。此外，如果依照秦简分析，十二律仅仅代表着十二种征候，且上文夷则、黄钟、姑洗和无射、太簇、蕤宾，都是三个一组，这样十二律所代表的征候就会减少到八种，作为占卜万事万物的乐如果只有这几种的征候无疑是不可行的。所以笔者认为，乐占应该是借鉴了周易八卦的形式，十二律可以单独应对某占，如乙 315 的仲吕就是单占，也有可能是三个律结合，这样十二律相当于八经卦，而三三结合就相当于六十四别挂。如此十二律之乐占有 12+1320 种之多，这样完全可以应对所有的社会事务。其占卜方式应该如乙 151 所言“以五音十二声为某贞卜”就是要求需要乐占的人发出声音，对于那些音质单一的人可以用十二律吕直接占出，而那些音质比复杂的人事就有可能同时符合三个律吕，这是就需要根据这三个律吕的组合来进行占卜。

第四节　音乐之天地一体观

音乐通过与阴阳、五行、《周易》等理论之间的关联，进而以它们为介质与整个世界发生关联，使得数字、人际关系、政治、军事、生活方式等等都被音乐所囊括。如关于古筝，魏阮瑀《筝赋》（《艺文类聚》引）就写到："（筝）身长六尺，应律数也。弦有十二，四时度也。柱高三寸，三才具也。"而傅玄的《筝赋序》也夸张的写到："今会观其器，上崇似天，下平似地，中空准六合，弦柱拟十二月。"皆把一件乐器与政治、月份、数字、伦理等诸多的因素关联起来，形成一种音乐与天地一体的观念。所以在《史记·乐书》张守节《正义》总结似的写到："天有日月星辰，地有山陵海河，岁有万物成熟，国有圣贤宫观周城官僚，人有言语衣服体貌端详，咸谓之乐。"

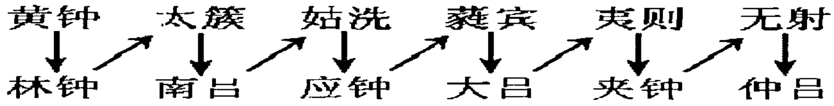
明人王邦直在其《律吕正声》一文中罗列了诸如律合先天（即《周易》先天图）、律参晷刻（律吕和日晷测影一致）、律应躔次（律吕和黄道、日食、九道、月食相对应）、律合天度（即律吕在赤道、浑天之方面的引用）、以及律应中星、律应五气、律历同道等诸多与律吕相关联的事物（当然其中有一部分是由于数字的运筹而把律吕和它们结合在一起）。故而笔者参考《律吕正声》对其损益，考释音乐之天地一体观理念之下与数、日常生活、个人性格、个人志趣、政治状态以及其它事物之间的关联。

一、音乐与数的关系

这里所言的数，笔者主要是指生活中的度、量、衡和数字。至于音乐与数的关系主要是指产生音乐的律吕与数的关系。按《汉书·历律志》言"五声之本，生于黄钟之律"，此言五声由十二律所发，而十二律皆由黄钟所出，这种述说在《吕氏春秋·音律篇》有详细的介绍：

黄钟生林钟，林钟生太蔟，太蔟生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生。三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太蔟、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上，林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。

其中黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射六律为阳；大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟六律为阴，其图如下：



据上可知黄钟是十二律之根本，在《汉书·律历志》里面我们还可以得知其它诸多事物皆与黄钟有关：

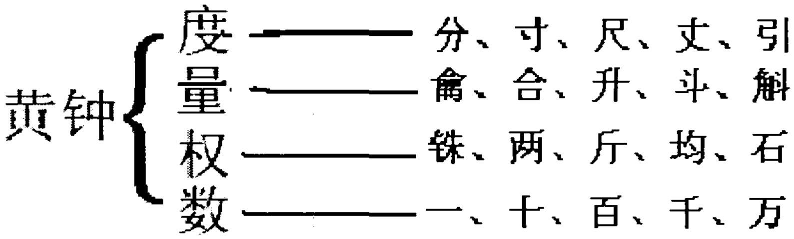
度者，分、寸、尺、丈、引也，所以度长短也。本起黄钟之长。以子谷秬黍中者，一黍之广，度之九十分，黄钟之长。

量者，龠、合、升、斗、斛也，所以量多少也。本起于黄钟之龠，用度数审其容，以子谷秬黍中者千有二百实其龠，以井水准其概。

权者，铢、两、斤、均、石也，所以称物平施，知轻重也。本起于黄钟之重。

数者，一、十、百、千、万也，所以算数事物，顺性命之理也。《书》曰：先算其命。本起于黄钟之数。

根据《汉书·历律志》所言黄钟与其它事物的关系，可以作如下图示：



据上可知后世之数亦即度、量、衡、数字皆由黄钟之律产生，尤其是数字与律的关系确定，把音乐引入一个脱离了娱乐成份而进入一个无垠的数文化层次，这一点在《管子》、《吕氏春秋》尤其是《史记》等文献中表述律吕之间"三分损一"关系的时候最为明显。[1]

[1] 《史记·律书》：律数：九九八十一以为宫。三分去一，五十四以为徵。三分益一，七十二以为商。三分去一，四十八以为羽。三分益一，六十四以为角。黄钟长八寸七分一，宫。大吕长七寸五分三分。太蔟长七寸十分二，角。夹钟长六寸七分三分一。姑洗长六寸十分四，羽。仲吕长五寸九分三分二，徵。蕤宾长五寸六分三分二。林钟长五寸十分四，角。夷则长五寸三分二，商。南吕长四寸十分八，徵。无射长四寸四分三分二。应钟长四寸二分三分二，羽。生钟分：子一分。丑三分二。寅九分八。卯二十七分十六。辰八十一分六十四。巳二百四十三分一百二十八。午七百二十九分五百一十二。未二千一百八十七分一千二十四。申六千五百六十一分四千九十六。酉一万九千六百八十三分八千一百九十二。戌五万九千四十九分三万二千七百六十八。亥十七万七千一百四十七分六万五千五百三十六。

二、音乐与日常生活的关系

音乐与日常生活的关系除了其娱乐成份之外，另一个表现就是其方术成份对于生活的影响，尤其是在出行之吉凶、穿戴之得失等方面。关于这种影响古代文献有很多记载：

古者天子左右五钟，将出，则撞黄钟，而右五钟应之。马鸣中规，律，驾者有文。御者有数，立则磬折，拱则抱鼓，出入中规，折旋中矩。然后太师奏升车之乐，告出也。入则撞蕤宾以治容貌，容貌治则得颜色齐，颜色齐则肌肤安。蕤宾有声，鹄震马鸣，及倮介之虫，无不延颈以听。蕤宾在内者，皆玉色；在外者，皆金声。然后少师奏升堂即席，告入也。此言物类相感同声相应之义也。

这段关于音乐的文献出自《韩诗外传》，其大意是说古代天子将要出门先派遣乐师击打黄钟来判断马的叫声是否符合声律进而断定适宜出行与否。因为按照《周易·说辞》："（坎）其于马也，为美脊，为亟心，为下首，为薄蹄，为曳。其于舆也，为多眚，为通，为月，为盗。其于木也，为坚多心。"而黄钟是十一月之律，其对应之风为广莫风，风向为北与坎卦一致，所以马鸣可以应黄钟之律进而以律判断利于出行与否（因为古代出行要乘坐马车）。至于击打蕤宾来占测君主的容貌是否得体也是如此，按蕤宾为五月之律，对应东南之巽卦，而《周易·说卦》言"巽为木，为少女"，少女当然要注重装扮。此外木又是五行之主貌，所以蕤宾可以和这些理论相关联来断定君主的装扮是否得体（比如颜色、饰件等等）。

故而《路史余论·卷八》总结到："大驭凡御路以鸾和为节，鸾和君子之所以和心而养气者也。升车则马动，马动则鸾鸣，鸾鸣而和应其所以和心，而养气者步趋不废也。"意思就是在人们的日常出行的时候，鸾鸣的声音中和与否会直接影响到人们的精神状态，进而对人的生命产生影响，由此可见音乐与日常生活的关系之密切。

三、音乐与个人性格的判断

古人有"察言观色"一语来判断一个人的性格习惯如何，"观色"后来发展为《麻衣神相》之类的相术；"察言"除了观察一个人的言谈举止是否符合

礼仪道德的准则之外，还有听其言语之音声的含义，而后者常为人所忽略。在《礼记·乐记》里面有子贡和师乙讨论“声歌各有宜”的对话，其内容如下：

子贡问师乙曰：“赐也闻声歌各有宜也。如赐者，宜何歌也？”师乙曰：“乙，贱工也，何足以问其所宜？请诵其所闻，而吾子自执焉。宽而静，柔而正者，宜歌《颂》。广大而静、疏达而信者，宜歌《大雅》。恭俭而好礼者，宜歌《小雅》。正直而静，廉而谦者，宜歌《风》。肆直而慈爱者，宜歌《商》。温良而能断者，宜歌《齐》。夫歌者，直己而陈德也，动己而天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉。

通过师乙的言论，可以得知古人有着某人什么性格适合歌唱什么类型乐歌的认识。孔颖达对其解释为：

“广大而静，疏达而信者，宜歌《大雅》”者，广大，谓志意宏大而安静。疏达，谓疏朗通达而诚信。《大雅》者，歌其大正，故性广大疏达，宜歌《大雅》。“恭俭好礼者，宜歌《小雅》”者，恭，谓以礼自持。俭，谓以约自处，若好礼而动，不越法也。《小雅》正，王者小正，性既恭俭而好礼守分，不能广大疏通，故宜歌《小雅》者也。“正直而静，廉而谦者宜歌《风》”者，正直而不能包容，静退而不知机变，廉约自守，谦恭卑退，不能好礼自己处，其德狭劣，故宜歌诸侯之《风》。……《商》者，五帝之遗声，言五帝道大，故肆直慈爱者宜歌之，以慈爱故也。《齐》三代之遗声，三代干戚所起，裁断是非，故温良能断者，宜歌《齐》也。

通过孔颖达的解释不难发现，这种什么性格的人歌唱什么类型的歌曲，其理论依据依然是同类比附的观念。因为在古代乐师那里，《诗经》诸多篇章皆有着特殊的含义，如《大雅》代表“正”而《小雅》代表“以礼自持”等等。这些在今人看来不可理解的比附，在古人眼里却是顺理成章的，尤其是古人通过音乐来验证个人的性格如何在一些典籍的记载里面更是屡试不爽。对此明代音乐学者王邦直在其《律吕正声·卷二十一》里面总结为：

声出于脾，合口而通之谓之宫，故其音宫者，情恐而性信；声出于肺，开口而吐之谓之商，故其音商者，情怒而性义；声出于肝，而张齿湧吻谓之角，故其音角者，情喜而性仁；声出于心，而齿合吻开谓之徵，故其音徵者，情乐而性礼；声出于肾，而齿开吻聚谓之羽，故其音羽者，情悲而性智。

当然，音乐能够和个人性格发生关联，其直接依据还是《礼记·乐记》所言：“凡音之起，由人心生也”。因为“心”在古人眼里是个人思维的指导者，

所以可以借助于个人所发出的声音或者歌唱的乐曲来推测人心的喜恶，进而判断个人性格所是，估计这也是古人往往把对自己了解的人称作“知音”的缘故。

四、音乐与个人志趣的体现

音乐与个人志趣的关系，主要是指个人的志趣可以通过音乐表现出来，或者通过音乐来观察一个人的志趣所向。如《左传·襄公十六年》：“晋侯与诸侯宴于温，使诸大夫舞，曰：歌诗必类！齐高厚之诗不类。荀偃怒，且曰：诸侯有异志矣！使诸大夫盟高厚，高厚逃归。”在晋国和诸侯的宴会上，晋侯借助各位卿大夫的歌舞来判断他们与晋国的疏密关系，而齐国高厚之诗没有表达出与晋国结盟的志趣，所以荀偃发怒地说到诸侯怀有异志，而高厚果然逃走。荀偃能够凭借高厚的诗歌来判断其志趣，古人把这一理论叫做“赋诗言志”，相关记载在《左传》里面比比皆是，下文笔者择其若干来阐述这一理论。

卫宁武子来聘，公与之宴，为赋《湛露》及《彤弓》。不辞，又不答赋。使行人私焉。对曰：“臣以为肄业及之也。昔诸侯朝正于王，王宴乐之，于是乎赋《湛露》，则天子当阳，诸侯用命也。诸侯敌王所忾而献其功，王于是乎赐之彤弓一，彤矢百，旅弓矢千，以觉报宴。今陪臣来继旧好，君辱贶之，其敢干大礼以自取戾。”

上文是《左传·文公四年》卫国的宁武子来鲁国朝聘，鲁公在宴会上为宁武子赋唱《湛露》和《彤弓》。这两首诗歌是周天子用来飨会臣子的，所以宁武子借此判断鲁文公对自己褒奖过分而不敢接受，就没有赋唱应对鲁公的诗歌。在此可知宁武子是通过诗歌（未表达出的诗歌）来表明自己的心志，亦即对鲁文公的褒奖不敢接受，使得别人知道自己懂得礼仪。

通过诗歌的志趣来判断一个人的仪礼到位与否是“赋诗言志”的一个体现。此外，古人还可以通过人们所赋唱的诗歌来判断其将来会有什么发展情况，如《左传·襄公二十六年》叔向通过子展的赋唱来判断其子孙长兴：

秋七月，齐侯、郑伯为卫侯故，如晋，晋侯兼享之。晋侯赋《嘉乐》。国景子相齐侯，赋《蓼萧》。子展相郑伯，赋《缁衣》。叔向命晋侯拜二君曰：“寡君敢拜齐君之安我先君之宗祧也，敢拜郑君之不贰也。”国子使晏平仲私于叔向，曰：“晋君宣其明德于诸侯，恤其患而补其阙，正其违而治其烦，所以为盟主也。今为臣执君，若之何？”叔向告赵文子，文子以告晋侯。晋侯言

卫侯之罪，使叔向告二君。国子赋《辔之柔矣》，子展赋《将仲子兮》，晋侯乃许归卫侯。叔向曰："郑七穆，罕氏其后亡者也。子展俭而壹。"

叔向之所以判断子展后嗣长远是因为子展赋唱的《缁衣》和《将仲子兮》两篇诗歌都是以简朴、节俭为主，故而叔向凭此判断子展生活不奢侈浪费，很注重道德约束，进而认为其后嗣兴旺。同一时期，如《左传・襄公二十七年》晋国大夫赵孟在郑国会见郑国的各位政要，也是凭借他们所赋唱的诗歌来判断他们的志趣：

子展赋《草虫》。赵孟曰："善哉，民之主也！抑武也，不足以当之。"伯有赋《鹑之贲贲》。赵孟曰："床笫之言不逾阈，况在野乎？非使人之所得闻也。"子西赋《黍苗》之四章，赵孟曰："寡君在，武何能焉？"子产赋《隰桑》。赵孟曰："武请受其卒章。"子大叔赋《野有蔓草》。赵孟曰："吾子之惠也。"印段赋《蟋蟀》。赵孟曰："善哉！保家之主也！吾有望矣。"公孙段赋《桑扈》。赵孟曰："'匪交匪敖'，福将焉往？若保是言也，欲辞福禄，得乎？"卒享。

赵孟通过聆听郑国七位政要的赋诗，对他们一一点评，其结论和他们七人的政治命运是一致的。尤其是伯友赋唱《鹑之奔奔》这种代表玩乐享受的诗章，使得大家对其志趣不削一顾：赵孟认为其志趣在床第之间没有远大志向，而文子直接告诉叔向认为伯有将有大难。[1]类似的事情还有《左传・昭公十六年》，郑国的六卿在为赵宣子践行的时候赵宣子凭借六人的诗歌来判断他们的志趣：

郑六卿饯宣子于郊。宣子曰："二三君子请皆赋，起亦以知郑志。"子齹赋《野有蔓草》。宣子曰："孺子善哉！吾有望矣。"子产赋郑之《羔裘》。宣子曰："起不堪也。"子大叔赋《褰裳》。宣子曰："起在此，敢勤子至于他人乎？"子大叔拜。宣子曰："善哉，子之言是！不有是事，其能终乎？"子游赋《风雨》，子旗赋《有女同车》，子柳赋《萚兮》。宣子喜曰："郑其庶乎！二三君子以君命贶起，赋不出郑志，皆昵燕好也。二三君子，数世之主也，可以无惧矣。"

---

[1] 《左传・襄公二十六年》：文子告叔向曰："伯有将为戮矣。诗以言志，志诬其上而公怨之，以为宾荣，其能久乎？幸而后亡。"叔向曰："然。已侈，所谓不及五稔者，夫子之谓矣。"文子曰："其余皆数世之主也。子展其后亡者也，在上不忘降。印氏其次也，乐而不荒。乐以安民，不淫以使之，后亡，不亦可乎！

这一次郑国的六卿所赋唱的都是一些关注政治、勤俭劳苦之类的诗歌，所以赵宣子大为惊叹，认为郑国“其庶乎”。当然除了通过这种“赋诗言志”的形式来判断一个人的志趣之外，有时候还会对其使用范围扩大——通过判断一个地区或者一个国家的乐歌来断定其国祚如何。这一理念在鲁襄公二十九年吴公子季札来鲁国观看各国乐曲表演的时候就得到表现：

请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：“美哉！始基之矣，犹未也。然勤而不怨矣。”为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”为之歌《王》，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎？”为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎！”为之歌《齐》，曰：“美哉！泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎！国未可量也。”为之歌《豳》，曰：“美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎？”为之歌《魏》，曰：“美哉！沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。”为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也？非令德之后，谁能若是？”为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎？”自《郐》以下无讥焉。

季札通过聆听《周南》、《召南》、《鄘》、《卫》等乐曲来判定它们所属国家的先人道德高尚，然而当听到《郑风》、《陈风》时却能判定郑国和陈国会早早衰亡。由于这些断定和后世的历史发展相符，以至于有些学者认为这是由于《左传》晚作攫取历史事件进行附会。其实这种通过诗歌来预测个人生死吉凶或者国家兴旺与否的观念已经属于古代乐占的范畴，也就是用音乐来预测吉凶祸福。这种乐占的道理很简单，《礼记·乐记》明确的说到：“治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。”一个单个的人或者一个地区的音乐表现客观上也是一个地区政治状况的直接体现，因为上文我们已经详细地了解到音乐产生于气，而在古人眼里无论是国家还是个人都是一个“气场”，所以个人的吉凶和国家的兴旺就能够通过音乐表达出来，故而高超的乐师如季札、师旷等人可以通过音乐来判断一个人乃至一个地区的吉凶祸福。

五、音乐与政治的关系

战国以后有一种音乐与政治一体化的观念，亦即“声音之道，与政通矣”。[1]于是政治家们也往往通过音乐向诸侯王进谏，其中以“琴调而天下治”一言从威王手中获得相国高位的邹忌最富代表性：

驺忌子以鼓琴见威王，威王说而舍之右室。……驺忌子曰：“夫大弦浊以春温者，君也；小弦廉折以清者，相也；攫之深而舍之愉者，政令也；钧谐以鸣，大小相益，回邪而不相害者，四时也。夫复而不乱者，所以治昌也；连而径者，所以存亡也：故曰琴音调而天下治。夫治国家而弭人民者，无若乎五音者。”王曰：“善。”（《史记·田敬仲完世家》）

在此邹忌把琴的各种表演方式与政治结合起来，进而提出“治国家而弭人民者，无若乎五音者”。除了用音乐的方式进谏之外，音乐还是观察政治状态的一个直接参考。如《孟子·公孙丑》曰：“见其礼而知其政，闻其乐而知其德。”这也是古人声音之道与政治相通的理念使然，因为音乐需要各种乐器、各种声调相互配合才能演奏，所以一曲高水平的乐曲就需要音乐的各个方面配合得当。而政治也是一个大组合，各种官员、各种政策以及君臣人事关系也需要很好地配合，所以两者是很相似的，故而《琴史·卷六》言：

故乐者上出于君心之和，下出于民心之和；上出于君心之和而复以致君于善也，下出于民心之和而复以纳民于仁也。故五声之和致八风之平，风平则寒暑雨暘，皆以其叙而太平之功成矣。五声不和致八风之违，则寒暑雨暘皆失其叙而危乱之忧着矣。五声之感人皆有所合于中也。

所以如果政治清明有序，国家的音乐也会是和谐典雅，反过来，和谐典雅的音乐也会对政治的改进有着促进作用。[2]所以《礼记·乐记》明确的论述到治世、乱世、亡国之音是如何与政治一致的。[3]

---

① 《史记·律书》、《说苑·修文》皆言此文。

② 这种改进就是常说的音乐能够“移风易俗”，见《汉书·历律志》。

③ 《礼记·乐记》：治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，五者不乱，则无怗懘之音矣。宫乱则荒，其君骄。商乱则陂，其官坏。角乱则忧，其民怨。徵乱则哀，其事勤。羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。如此，则国之灭亡无日矣。郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣。桑间濮上之音，亡国之音也。其政散，其民流，诬上行私而不可止也。

在《尚书·洪范》和《汉书·历律志》里面古人把五音和五事（君、臣、民、事、物）对应起来，这种对应构成了古代音乐与政治关系的主要成份，所以在古典文献里面有很多探讨政治关系的篇幅都是从这一理论出发：

宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，五者不乱则无怗懘之音矣。宫乱则荒，其君骄；商乱则卑，其君坏；角乱则忧，其民怨；徵乱则衰，其事勤；羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。（《礼记·乐记》）

其中因为五音代表着君、臣、民、事、物等关系，所以这五种关系不乱五音就会很有序，反过来，五音的吻合也代表着君臣民事物的关系有序不紊。宋人魏了翁在其《礼记要义》里详细地论述了五音与君、臣、民、事、物的关系及其内在缘由：

宫为君者宫则主君。所以然者郑注《月令》云：宫属土，土居中央，总四方君之象也。又土爰稼穑，犹君能滋生万民也，又五音以丝多声重者为尊，宫弦最大用八十一弦，故宫为君。崔氏云“五音之次，以宫最浊，自宫以下则稍清矣，君臣民事物亦有尊卑故以次配之。”

商为臣者。商所以为臣者何以？郑注《月令》云：商属金，以其浊次宫，臣之象也。解者云：宫八十一弦商七十二丝，次宫如臣之得次君之贵重也。崔氏云“商是金，金以决断为义，臣事君亦以义断为贤矣。”

角为民，所以为民者，郑注《月令》云：角属木以其清浊中民之象也。解者云：宫浊而羽清，角六十四丝，声居宫羽之中半清半浊，故云以其清浊中也。民比君臣为劣，比事物为优，故云角清浊中民之象矣。崔氏云“角属春，春时物生众皆有区别，亦象万民众多而有区别也。”

徵为事，所以为事者郑注月《令云》：徵属火，以其徵清事之象也。解者云：羽最清徵次之，故用五十四丝。是徵清，徵清所以为事之象也，夫事是造为，造为由民，故先事后乃有物也，是事胜于物而劣于民，故次民居物之前，所以徵为事之象也。崔氏云：“徵属夏，夏时生长万物，皆成形体，事亦有体，故以口配事也。”

羽为物，羽所以为物者郑注《月令》云：羽属水者，以其最清物之象也，解云：羽者最清，用四十八丝而为物劣于事，故最处末，所以羽为物也。崔氏云“羽属反冬，物聚则成财用，冬则物皆藏聚与财相当也。”

五音不乱，则无怗懘之音矣者，怗敝也懘败也，敝败谓不和之貌也，若君臣民事物五者各得其所用，不相坏乱则五音之响无敝败矣。宫乱则荒，其

君骄者前明音声与政通。五事皆正，则音不敝败，是声与政通，故此以下明声与政通也。若五音之敝败，则政乱各有所由也。荒犹散也，宫音之乱则其声放散，是知由其君骄溢故也。崔氏云宫声所以散者由君骄也，君骄则万物荒散也。商乱则陂其官坏者陂不平正也，商音之乱则其声攲邪而不正也。是知由其臣不治于官，官坏故也。崔氏云："商声所以倾邪者由臣官坏也，官坏则物皆倾邪也云云。"（《礼记要义·五音为君臣民事物》）

案《乐纬·动声仪》云：宫为君，君者当宽大容容，故声弘以舒，其和情以柔动脾也。商为臣，臣者□以发明君之号令，其声散以明，其和温以断，动肺也。角为民民者，当约俭不奢僭差，故其声防以约，其和清以静，动肝也。徵为事，事者君子之功，既当急就之，其事当久流亡，故其声贬以疾，其和平以功，动心也。羽为物，物者不有委聚，故其声散以虚，其和断以散，动肾也。《动声仪》又云：宫唱而商和，是谓善太平之乐。注云：君臣相和。又云角从宫，是谓哀衰国之乐。注云：人有怨诉。又云羽从宫，往而不反，是谓悲亡国之乐也。（《礼记要义·五音之义之声之和之动》）

上文魏了翁详细的解说了五音与君臣等五事之间的内在关系：一旦宫声乱，就预示者君王的不符合道德；一旦商声乱就预示者君臣关系的不和谐，一旦角声乱就预示着民情的愤懑，一旦羽声乱就预示着天下财货紧张。这样古人就可以借助音乐来解读一个时期的政治建设如何，故而《吕氏春秋·适音》所言："故有道之世，观其音而知其俗矣，观其政而知其主矣。故先王必托于音乐以论其教。"《史记·乐书》言："唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。""故其治民劳者，其舞行级远；其治民佚者，其舞行级短。故观其舞而知其德，闻其谥而知其行。"由于音乐与政治的关系如此密切，故而古人往往把制乐看成政治建设的一个标准，故《史记·乐书》引《传》言"治定成功，礼乐乃兴。"所以黄帝之《咸池》、《云门》，尧之《咸池》、舜之《韶》、夏禹之《夏》、商汤之《大濩》、文武之《象》皆是一代政治建设之体现。

六、音乐与其它事物之间的关系

由于音乐与五行、阴阳、《周易》的结合，使得音乐与天地万物皆有联系，上文笔者所列举的音乐与数、日常生活、个人性格、个人志趣、政治建设等等

只是音乐天地一体理论中比较突出的几种关系。除此之外，我们还可以在战国以后的文献里面看到诸多的音乐与其它事物的关系，如《韩非子・十过篇》师旷弹琴有玄鹤起舞[①]、《列子・汤问篇》有瓠巴鼓瑟而游鱼为之聆听[②]，这都是音乐与天地万物一体的理论使然。

由于音乐与天地一体，古人往往把众多的乐器和天地之道结合起来，如《荀子・乐论》言“鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙箫瑟管龠似星辰日月，鼗鼓敔柎鞈椌楬似万物。”《说文》言：“管者十二月之音，物开地牙故谓之管。”《白虎通》言：“笙者大蔟之气，象万物之生故谓之笙。象凤之身也。笙，正月之音。物生故谓之笙。”《毛诗传》亦言：“管磬同音，笙磬，东方之乐也。”《乐纬》也说：“钟秋分之音，万物穜成，故谓之钟。”“鼓者春分之音，万物郭皮甲而出故谓之鼓。”“笙者正月之音，物生故谓之笙。”由于诸多的乐器皆是天象的代表，故而高超的乐师弹奏乐器就会带动者整个天象的改变：

平公提觞而起，为师旷寿。反坐而问曰：“音莫悲于清徵乎？”师旷曰：“不如清角。”平公曰：“清角可得而闻乎？”师旷曰：“不可。昔者黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并鎋，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤皇覆上，大合鬼神，作为清角。今主君德薄，不足听之；听之，将恐有败。”平公曰：“寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。”师旷不得已而鼓之。一奏，而有玄云从西北方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，坠廊瓦，坐者散走。平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年。（《韩非子・十过》）

匏巴鼓琴而鸟舞鱼跃，郑师文闻之，弃家从师襄游。柱指钧弦，三年不成章。师襄曰：“子可以归矣。”师文舍其琴，叹曰：“文非弦之不能钧，非章之不能成。文所存者不在弦，所志者不在声。内不得于心，外不应于器，故不敢发手而动弦。且小假之，以观其后。”无几何，复见师襄。师襄曰：“子之琴何如？”师文曰：“得之矣。请尝试之。”于是当春而叩商弦以召南吕，凉风忽至，草木成实。及秋而叩角弦以激夹钟，温风徐回，草木发荣。当

[①] 《韩非子・十过篇》：公曰：“清徵可得而闻乎？”师旷曰：“不可。古之听清徵者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听。”平公曰：“寡人之所好者音也，愿试听之。”师旷不得已，援琴而鼓。一奏之，有玄鹤二八道南方来，集于郎门之垝；再奏之，而列；三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。平公大说，坐者皆喜。

[②] 《列子・汤问篇》：匏巴鼓琴而鸟舞鱼跃，郑师文闻之，弃家从师襄游。

夏而叩羽弦以召黄钟，霜雪交下，川池暴沍。及冬而叩徵弦以激蕤宾，阳光炽烈，坚冰立散。将终，命宫而总四弦，则景风翔，庆云浮，甘露降，澧泉涌。（《列子·汤问》）

上文师襄鼓瑟以春之日扣商弦召南吕而使得凉风至，草木成实。但是春天草木成实是不符合自然规律的，何以会发生这样的事情？因为按照音乐与五行章节的分析，七八九三个月的律吕是夷则、南吕、无射，它们皆属于商音。所以扣商弦就会和其中的南吕之律相感应。再按照音乐与《周易》的关系分析，南吕属于《周易》之坤卦，代表八方西南之凉风。所以高超的乐师在任何季节里弹奏南吕就会唤来中秋之气，而中秋一旦来临果木成熟就是自然之事了。同理弹奏黄钟、蕤宾、夹钟之律也会招来相应的季节之风继而引起季节或天气的变动。《韩非子·十过篇》里面师旷弹琴一奏云再奏雨继而大旱就是这个理论的使然。这种弹奏乐器而改变天象的理论应该是音乐天地一体观最高境界的一种体现吧。

第五节 音乐占卜

音乐和阴阳、五行、周易等传统的术数结合之后，其方术色彩愈加浓厚，用音乐来占卜就是音乐方术化之后的一个显著特点。在古代关于音乐的占卜应用主要是军事乐占、察情乐占、伦理乐占以及姓氏乐占等四种形式。[①]

一、军事乐占

由古人“国之大事惟祀与戎”的理念可知，战争的胜败对国家的命运有着至关重要的影响。如果能够提前预知胜败无疑会对己方有着巨大的好处，所以在行军打仗的时候都会提前占卜胜败信息，而在诸多关于军事活动的占卜之中，乐占就是一种应用比较频繁的占卜形式。如《史记·律书》言：“王者制事立法，物度轨则，壹禀于六律，六律为万事根本焉。其于兵械尤所重，故云‘望敌知吉凶，闻声效胜负’，百王不易之道也。”

关于军事乐占的大概内容，其无外乎“听声”和“审律”。上文《史记·律书》所言“闻声效胜负”司马贞《索隐》曰：“凡敌阵之上，皆有气色。气强则声强，声强则其众劲。律者，所以通气，故知吉凶也。” 司马贞所解说的这类乐占是比较初级的，因为它没有什么高深的理论，仅仅是观察或者聆听对方的士气如何来预测战争胜负。

与初级别的“听声”相对应，军事乐占的高级别应用应该是“审律”，这也是古人出师所常用的乐占方式。如《周礼·春官·大师》言：“大师，执同律以听军声，而诏吉凶。”郑玄注曰：“大师，大起军师。《兵书》曰：王者行军出师之日，授将弓矢，士卒振旅，将张弓大呼，大师吹律合音。商则战胜，军士强；角则军扰多变，失士心；宫则军和，士卒同心；徵则将急数怒，

[①] 先秦时期的关于乐占著作，《汉书·艺文志》“数术略”之中有“历谱”类的《律历数法》三卷、“五行”类的《钟律灾异》二十六卷、《钟律丛辰日苑》二十三卷、《钟律消息》二十九卷、《黄钟》七卷，这些都是汉及其以前关于乐占所留下著作。此外，由于汉代学术去先秦未远，很多汉代的方术之作都和先秦的方术有一定的关系。所以《隋书·经籍志》子部“五行类”记载汉代京房的著作之《风角五音占》、《风角杂占五音图》，另有不知作者之《风角五音图》、《五音相动法》等应该也代表了先秦时期的乐占文化。当然，上述诸多乐占书目大多亡佚而不能窥其全貌，故而笔者只能根据一些先秦诸子文集来对这一时期的乐占进行分类总结。

军士劳；羽则兵若，少威明。”而周武王在伐纣的时候“吹律听声”[1]也属于这种“审律”的乐占方式，其中之大概在《六韬·五音》中有详细记载：

武王问太公曰：律章（音）之声，可以知三军之消息、胜负之决乎？太公曰：深哉！王之问也。夫律管十二，共要有五音——宫、商、角、徵、羽，此其正声也，万代不易。五行之神，道之常也。可以之敌金、木、水、火、土，各以其胜攻之。古者三皇之世，虚无之情以制刚强。无有文字，皆由五行。五行之道，天地自然。六甲之分，微妙之神。其法：以天清净，无阴云风雨，夜半，遣轻骑往至敌人之垒，去九百步外，遍持律管当耳，大呼惊之。有应志管，其来甚微。角声应管，当以白虎；徵声应管，当以玄武；商声应管，当以朱雀；羽声应管，当以勾陈；五管声尽，不应者，宫也，当以青龙。以五行之符，佐胜之征，成败之机。武王曰：善哉！太公曰：微妙之音，皆有外候。武王曰：何以知之？太公曰：敌人惊动则听之，闻枹鼓之音者，角也；见火光者，徵也；闻金铁矛戟之音者，商也；闻人啸呼之音者，羽也；寂寞无闻者，宫也。此五者，声色之符也。

上文太公望所言的乐占内容有两个部分组成，一个是审律，一个是应对策略。关于审律，就是夜半天地寂静之时，派人到敌人营地惊扰然后布下不同的律管来辨别敌人所产生的动静属于哪种律，进而依据此律之五行属性相克的原理而对应之，如角声应管当以白虎、徵声应管当以玄武等等，从五行相克相制的原理上先胜敌人一筹。[2]

历史上关于武王伐纣的乐占事例有很多，除了上文《六韬》所言之外，《国语·周语》里面也有相应的记载，只不过两者的偏重点不一致：

武王以二月癸亥夜陈，未毕而雨，以夷则之上宫毕。（韦昭注上宫以夷则为宫声，夷则上宫也，故以毕陈。《周礼》大师执同律以听军声而诏吉凶，一曰阳气在上故曰上宫）当辰。辰在戌上，故长夷则之上宫，名之曰《羽》，所以藩屏则民也。王以黄钟之下宫布戎于牧之野，故谓之《厉》，所以厉六师也。以太蔟之下宫布戎于商，昭显文德，底纣之多罪，故谓之《宣》，所以宣三王之德也。反及嬴内，以无射之上宫布宪施舍于百姓，故谓之《嬴乱》，所以优柔容民也。

---

[1] 《史记·律书》曰：武王伐纣，吹律听声，推孟春以至于季冬，杀气相并，而音尚宫。

[2] 当然，由于《六韬》所传版本经过后人的篡改且和出土简帛之本多有差别，以致有些学者完全否定今本《六韬》。但是，虽然其有版本和流传上的缺陷，其所反映的内容应该是比较真实和客观的，因为乐占的流行主要是在先秦时期。所以傅亚庶先生也认为：“《六韬》虽系晚出，但所反映出来的乐占观念，却是古已有之。从听声与乐占的内容来看，都是远古时期巫师所掌握之事，故乐师亦由巫所分化出来。”（傅亚庶，《中国古代祭祀文化》，高等教育出版社，2005年版，第289页）

这里的乐占更多的偏向于祝诅之类的巫术色彩，要之也是把乐与军事结合起来。上文诸多的文献资料都是反映周武王时期的乐占及乐事活动的，这说明军事乐占的形式在至迟在西周之初就已经很成熟，所以乐占的形成时代还要靠前。[①]

与周武王乐占相类似的是《左传》襄公十八年，师旷通过歌南北风听晋楚之强弱来占卜军事的得失：

晋人闻有楚师，师旷曰："不害。吾骤歌北风，又歌南风。南风不竞，多死声。楚必无功。"董叔曰："天道多在西北，南师不时，必无功。"叔向曰："在其君之德也。"

"南风不竞"杜预注曰："歌者吹律以咏八风。南风音微，故曰不竟也。"孔颖达疏曰："今师旷以律吕歌南风音曲，南风音微，不与律吕相应，故云不竟。"对比二人的解释孔颖达的疏比较中肯，因为乐占主要是听对方军志之气是何种律吕然后再寻找对策，而楚国之师的军气连律吕都不合可见其斗志之衰。

二、察情乐占

察情乐占的道理很简单，其操作也比较简单，这类乐占很多是凭借着直接的经验来预测或者推论他人的情感色彩。这种乐占形式在文献中比较常见：

孔子昼息于室而鼓琴焉，闵子自外闻之，以告曾子曰："乡也，夫子之音清彻以和，沦入至道。今也更为幽沈之声，幽则利欲之所为发，沈则贪得之所为施。孔子何所感而若是乎？吾从子入而问焉。曾子曰："诺。"二子入问夫子，孔子曰："然，女言是也。吾有之，向见猫方取鼠，欲其得之，故为之音也。女二人者孰识诸？"曾子对曰："是闵子。"夫子曰："可与听音矣。"（《孔丛子·记义》）

这一则故事应该一则典型的察情乐占，闵子骞能够通过琴音判断孔子弹琴的心态：幽沉之声能反映一个人的贪欲——幽则利欲之所为发，沉则贪得之所为施。此外，《吕氏春秋·精通篇》也说到钟子期夜闻击磬者而感到悲伤，原因

[①] 冯时先生在《中国天文考古学》一书中认为，贾湖骨笛可能是古代用于候气的骨律，可备一说。转引自方建军：《古代乐占试说》，《南京艺术学院学报》，2008 年第 3 期。

就是钟子期能够通过击磬人的击打节奏和曲调感受这个人内心的悲伤，所以也会被他的悲伤感情所打动，进而产生悲伤的情绪。[1]

在《潜夫论·志氏姓》中有一段周灵王太子晋和师旷的对话，其中的乐占成份也有着察情乐占的色彩：

周灵王之太子晋，幼有成德，聪明博达，温恭敦敏，榖、雒水斗，将毁王宫，王欲壅之。太子晋谏以为不顺天心，不若修政。晋平公使叔誉聘于周，见太子与之言，五称而三穷，逡巡而退，归告平公曰：太子晋行年十五而誉弗能与言，君请事之。平公遣师旷见太子晋，太子晋与语，师旷服德，深相结也。乃问旷曰：吾闻太师能知人年之长短。师旷对曰：女色赤白，女声清汗，火色不寿。晋曰：然，吾后三年将上宾于帝，女慎无言，殃将及女。其后三年而太子死。

在此师旷通过对太子晋的声音和面部颜色的观察来断定他寿命将终，这不免有神秘附会的嫌疑。但是人的声音、气色能够在客观上反映一个人的体质如何，这一点在《黄帝内经》诸多章节依据人的声音和气质断定疾病的说法以及后世医学之“望”、“闻”、“问”、“切”之“望”和“闻”就是很好的证明。这是因为人的说话声音发自于身体内部，声音的五音属性如何、律吕对应如何等等都代表着一定的体质状况，故而乐师可以通过个人言语之声音来判断其情感如何、健康如何。

此外，据文献记载在上古还有着以音乐决狱或者以音乐占卜人才的习俗，这也应该属于察情乐占的范畴，如《淮南子·氾论训》：

禹之时，以五音听治，悬钟鼓磬铎，置鞀，以待四方之士，为号曰：“教寡人以道者击鼓，谕寡人以义者击钟，告寡人以事者振铎，语寡人以忧者击磬，有狱讼者摇鞀。

这种击磬告状的传说应该是后人不晓得古人用音乐占卜的习俗所附会，因为在古人看来，音乐是可以和天地万物相通的，故而可以凭借一个人的声音、演奏乐器、歌唱等等来判定他的特长或者志向道德。

---

[1] 钟子期夜闻击磬者而悲，使人召而问之曰：“子何击磬之悲也？”答曰：“臣之父不幸而杀人，不得生；臣之母得生，而为公家为酒；臣之身得生，而为公家击磬。臣不睹臣之母三年矣。昔为舍氏睹臣之母，量所以赎之则无有，而身固公家之财也，是故悲也。”钟子期叹嗟曰：“悲夫！悲夫！心非臂也，臂非椎非石也。悲存乎心而木石应之。”

三、伦理乐占

关于伦理推占，其属于方术的成份比较少，并且在某些程度上它与察情乐占有着重合的成份，因为这种乐占更多的是把音乐与伦理道德相结合而进行占卜、预测。如《左传·襄公二十九年》：

（吴公子札）自卫如晋，将宿于戚，闻钟声曰："异哉！吾闻之辨而不德，必加于戮。夫子获罪于其君，以在此也，惧犹不足而又何乐？夫子之在此也，犹燕之巢于幕上也。君又在殡，而可以乐乎？"遂去之。文子闻之，终身不听琴瑟。

在此，公子季札通过在宿地听到钟鼓之音，而判定文子将会受到祸患，但是从严格意义上说，季札的这个推论是不能算作音乐占卜的，因为他的推论不是立足于音乐而是立足于伦理：国君有丧，臣子应该为之节乐，而文子却没有做到这一点，所以担忧其有祸患。虽然如此，笔者仍然认为其属于乐占的一种形式，起码是一种简单的乐占形式——且不论其伦理道德因素如何，季札毕竟是凭借音乐来推测文子的祸患的。

古代关于桑间濮上之音的故事也属于伦理乐占的一种形式，今按《史记·乐书》节录其全文如下：

卫灵公之时，将之晋，至于濮水之上舍。夜半时闻鼓琴声，问左右，皆对曰"不闻"。乃召师涓曰："吾闻鼓琴音，问左右，皆不闻。其状似鬼神，为我听而写之。"师涓曰："诺。"因端坐援琴，听而写之。明日，曰："臣得之矣，然未习也，请宿习之。"灵公曰："可。"因复宿。明日，报曰："习矣。"即去之晋，见晋平公。平公置酒于施惠之台。酒酣，灵公曰："今者来，闻新声，请奏之。"平公曰："可。"即令师涓坐师旷旁，援琴鼓之。未终，师旷抚而止之曰："此亡国之声也，不可遂。"平公曰："何道出？"师旷曰："师延所作也。与纣为靡靡之乐，武王伐纣，师延东走，自投濮水之中，故闻此声必于濮水之上，先闻此声者国削。"平公曰："寡人所好者音也，愿遂闻之。"师涓鼓而终之。

师旷认为师涓所作的是亡国之音，也就是殷纣王的遗声。其实这也是古人的一种附会，因为殷纣王的音乐不可能一直在水里面保存到春秋时期。而师涓所作的音乐很有可能是根据濮水地区的民间音乐所改造，与传统的庙堂雅乐不一致，所以卫灵公称其为"新声"，此"新"字根据文意也不是指新创造，因

为相传殷纣王已经听过，所以此“新”当是不同于庙堂之雅乐而新异之“新”。这种濮水地区的音乐很有可能在殷纣王时期被收入宫廷演奏，故而师旷一听便能知晓其为亡国之音。至于师旷之所以预测其会亡国，无疑是因为这种音乐属于新声，很多地方和庙堂雅乐不一致，如缺乏传统乐教的德、语、容等因素，不符合当时的礼制规定。故而国君大臣沉迷此乐就反映了他们背叛当时礼制的心态，所以可以借此来判断他们的结局如何。再如《左传·襄公三十一年》孝伯曰：“人生几何？谁能无偷？朝不及夕，将安用树？穆叔出而告人曰：孟孙将死矣。吾语诸赵孟之偷也，而又甚焉。”穆叔认为孝伯将要死亡，这是因为他所说的言语是一些颓废的思想，其声音如何已退居次要地位。

这种乐占的虽然是依据音乐，但伦理的成份比较多，并且其预测事物也更多地偏向于伦理因素而较少涉及阴阳、五行等。由于没有涉及到深奥的方术理论故而最容易流传，所以这种乐占的形式在后世的文献中是比较多的。[1]并且这种伦理乐占一直延续到今天，如很多场合下人们都习惯性地通过分析一个人喜欢歌唱什么歌曲来辨别其性格、爱好、志趣等等。

四、姓氏乐占

把音乐与姓氏结合起来进而进行占卜预测的现象据现有文献来看其在汉代是比较流行的。如《潜夫论·卜列》言：“亦有妄传姓于五音，设五宅之符第，其为诬也甚矣！古有阴阳然后有五行。五帝右据行气以生人民，载世远，乃有姓名敬民。名字者，盖所以别众猥而显此人尔，非以纪五音而定刚柔也。今俗人不能推纪本祖，而反欲以声音言语定五行，误莫甚焉。”《潜夫论·志氏姓》亦言：“夫吹律定姓，惟圣能之。”《白虎通·姓名篇》亦言：“古者，圣人吹律定姓，以记其族。”汉代这种吹律定姓的方术就是战国以后姓氏乐占的一种具体运用。据此可知在汉代已经有比较成熟的姓氏乐占学说理论，估计其肇始时期

[1] 如《通志·历代制造》里面就有一则隋唐时期的伦理乐占案例：太宗谓侍臣曰：礼乐之作，盖圣人缘情设教以为樽节。治之兴替，岂此之由？御史大夫杜淹对曰：前代兴亡，实由此乐。陈之将亡也，为《玉树后庭花》；齐之将亡也，为《伴侣曲》，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。太宗曰：不然，夫音声能感人，自然之道，故欢者闻之即大悦，忧者闻之即大悲，悲悦之情在于人心，非由乐也。将亡之政，其人必苦，然苦心所发发，故闻之则悲耳，何有乐声，忧怨能使人悦者悲乎？今《玉树后庭花》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。

要早得多。所以三国韦昭在注《国语·周语》“司商协民姓”的时候就写道“司商掌赐族受姓之官，商金声清，谓人姓吹律合定其姓名也。”[①]

至于五音是如何与姓氏结合在一起的，《论衡·诘术》作了简单交代，其言“五音之家，用口调姓名及字，用姓定其名，用名正其字。口有张歙，声有外内，以定五音宫商之实。”在此可知古人通过姓名汉字的发音口型、声音之内外来判定姓氏之五音，这犹如后世的音韵学。一旦对姓氏的五音属性做好判定，接下来就可以按照五行生克去检验一些生活事情的吉凶了。如《论衡》引《图宅术》曰：“‘商家门不宜南向，徵家门不宜北向。’则商金，南方火也；徵火，北方水也。水胜火，火贼金，五行之气不相得，故五姓之宅，门有宜向。向得其宜，富贵吉昌；向失其宜，贫贱衰耗。”就是把人的住所和其姓氏五音结合起来去占卜预测。

另据《地理新书》记载也可以通过辨别地势的五音属性，进而结合主人姓氏五音的属性对下葬方位、居住方位、山地八卦方位、明堂方位等等诸多事宜进行安排。如宋代帝王赵姓之音属“角”，照五音地理，必坐丙向壬，亦应坐南朝北。[②]

但是姓氏乐占也有某些缺陷，因为中国众多的姓氏其五音属性没有统一的规则。据《地理新书》记载当时有人用五帝的后裔结合五德来辨别，如黄帝土德，其后裔为宫音，炎帝火德其后裔为徵音等等；有人用文字的四声来辨别如平声之中合口呼为宫音、开口呼为商音、上声属于徵音、下声属于羽音、入声属于角音；有的人用发音的口势来辩定，如口势隆穹者为宫音、良昌者为商音等等；有人则依据五味用舌的原理而辨别，如舌头据中者为宫音、据中者为土音、至于复姓则根据第一个字的舌头位置来辨别等等。但是以上诸多的方法多有不当之处，如果以五帝的五德说来辨别一些姓氏就会出现一些混乱现象，如属于羽音的吕姓为炎帝之后，而羽音属于水，这就不能和属于火德的炎帝一致。至于用声调、四声则显然不符合历史，因为在先秦尚未有音韵之说，且南北各地方言不同发音不一致，所以这个方法也有缺陷。这样在当时以致出现了把属于徵音的“魏”和属于羽的“卫”一并作羽音使用的情况，所以王洙等人就把

[①] 当然传统的解释认为司商是主管各个氏族的官员，与乐占没有什么关系。但宋人金履祥在其《通鉴前编》里面认为这是五音姓氏学说的体现。王洙在《地理新书》里面也认为《国语·周语》里面的“司商协民姓”中司商是官名，商是音之清者，谓吹律以定民姓。

[②] 朱熹：《晦庵集》卷十五《山陵议状》，上海古籍出版社复印文渊阁本四库全书。

当时所能见到的中原姓氏包括单姓、复姓等全部罗列出来而标注宫、商、角、徵、羽以供他人使用进而避免混乱。[①]虽然王洙等人在编纂《地理新书》的时候，对姓氏的五音进行了整合规划，但是由于缺少理论依据，不能对姓氏五音进行阐释，以至于有种强制式的规定之嫌。基于这种情况，可以认为流行于秦汉时期的姓氏乐占学说在北宋时期已经失传，而王洙的定义式的规定由于没有统一的规律可循，姓氏乐占学者对此需要大量的背诵记忆，再加上书本的抄写错讹，所以众多的姓氏之五音属性就不免紊乱，以至于到南宋罗泌作《路史》的时候就出现了用五音姓氏择婚的种种不合理情况（见后文）。

① 姓氏五音的详细分类见金身佳：《地理新书校理》，第 39 页。

第六节　纳音五行学说

纳音五行又简称纳音，是古代乐占理论的高度总结和概括，它是把律吕、五行以至于阴阳等诸多的哲理联系起来，以律吕的组合为基本原理对万事万物进行预测和推算。其原本应该是早期的择日历法，然后结合了诸如察情乐占、军事乐占、伦理乐占等诸多的乐占形式，在战国时期基本成熟，并且在此后的历史中不断损益。

关于纳音学说，古代并没有完整介绍或研究的著作，只在一些文史笔记中偶有一些介绍性的说明，如《容斋随笔》、《南村輟耕录》、《路史》等等。这样的记载虽然可以为时下的研究提供资料，但是由于这些记载缺乏系统性和全面性，也使得研究的开展颇不顺利。所以笔者查阅最近时间以来相关的著作只有黄大同[①]、唐继凯[②]和郝春文[③]等几位先生少量的纳音著作研究。下文笔者通过对纳音学说的理论基础、与纳甲的关系以及解释纳音常用的干支理论和数字理论进行分析，进而结合出土文献用律吕知识解读纳音，以便补充往贤研究中的某些不足。

一、纳音五行的理论基础

纳音，指的是六十干支与五行的结合，进而来代表或者暗指与其形态对应但是没有出现的十二律吕与五音的一种乐占理论学说。关于纳音的理论基础，主要是两种，一种是术数理论，一种是天人感应理论。至于术数理论在上面的几节如阴阳、五行、周易等章节中我们已经了解的比较详细。而音乐的天人感应理论本质上也属于术数方面，只不过它比较具体和抽象，所以把它归为一类，独自论述。

关于音乐之起源，古人有一种人心的“感于物”所然观念，这在《礼记·乐记》里面有详细的讨论：

① 黄大同：《“六十甲子纳音”研究》，《文化艺术研究》，2009 年第 4 期。

② 唐继凯：《纳音原理初探》，《黄钟：武汉大学学报》，2004 年第 2 期。

③ 郝春文：《<六十甲子纳音>及同类文书的释文、说明和校记》，《敦煌学辑刊》，2011 年第 4 期。

凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应。故生变；变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄谓之乐。

乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔。六者，非性也，感于物而后动。

上面两次提到"感于物"，可见古人早已认识到音乐是人心受外界的刺激而产生的。反过来，如果水平高超的乐师听人演奏音乐就能知道这个音乐演奏者的精神状态，故《礼记·乐记》言：

夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感起物而动，然后心术形焉。是故志微噍杀之音作，而民思忧，啴谐慢易，繁文简节之音作，而民康乐。粗厉猛起，奋末广贲之音作，而民刚毅。廉直劲正庄诚之音作，而民肃敬。宽裕肉好顺成和动之音作，而民慈爱。流辟邪散狄成涤滥之音作，而民淫乱。

类似的事情很多，比如孔子听到子路弹琴而知道他有杀伐之心就是这个道理。[1]而个人关系的扩大化就是政治关系，所以，声音或者音乐也可以对政治预测或者揣摩，这一点在《礼记·乐记》有明确的解说：

是故，治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道，与政通矣。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，五者不乱，则无怗懘之音矣。宫乱则荒，其君骄。商乱则陂，其官坏。角乱则忧，其民怨。徵乱则哀，其事勤。羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。如此，则国之灭亡无日矣。

上面这段文字很重要，首先它把政治和音乐连接起来，什么乱世、治世、亡国之类的可以凭借音乐去判定。再者，它把整个社会和音乐联系起来，宫商角徵羽本来是五个音阶符号，但是由于音政相通，推而化之音乐和社会也可以相通，故而它们就和君臣民事物对应起来。以前的音政最多指的就是"君臣民"三者，现在不一样了，还包含了"事"和"物"，这样音乐基本上就涵盖了全部社会。所以古人可以藉此声音或者音乐去判断社会各事各物：

[1] 《孔子家语·辨乐》：子路鼓琴，孔子闻之，谓冉有曰："甚矣，由之不才也！夫先王之制音也，奏中声以为节，流入于南，不归于北。夫南者，生育之乡；北者，杀伐之域。……小人之音则不然，亢丽微末，以象杀伐之气。中和之感，不载于心；温和之动，不存于体。

夫荣启期一弹，而孔子三日乐，感于和；邹忌一徽，而威王终夕悲，感于忧。动诸琴瑟，形诸音声，而能使人为之哀乐，县法设赏，而不能移风易俗者，其诚心弗施也。宁戚商歌车下，桓公喟然而寤。至精入人深矣。故曰：乐听其音则知其俗；见其俗则知其化。孔子学鼓琴于师襄，而谕文王之志，见微以知明矣。延陵季子听鲁乐，而知殷夏之风，论近以识远也。（《淮南子·主术训》）

所以朱载堉在其《律吕通融》中就把这种扩大化的天人感应学说——政治关系，认为是纳音所源。[①]

二、纳音五行的传承考辨

关于纳音五行的传承，古人罗列了一条自黄帝、大挠、风后、容成一直到鬼谷子和东方朔的传承脉络，当然这一传承脉络多有虚构的成份。笔者根据历史文献以及出土简帛、敦煌文书等资料，梳理并勾勒了一条自先秦、秦汉、唐宋一直到明清的纳音五行传承脉络，进而根据这条脉络分析纳音五行在历史传承中的损益。

（一）纳音五行的宗师传承考辨

关于纳音五行的宗师传承，主要涉及到黄帝、大挠、容成[②]、风后、鬼谷子、东方朔等人物。其详细如下：

此六十位五行支干相乘要分轻重，若金溺水下，火出水上，木不得金之所制，木无成也，如甲子乙亥是也。金溺水下、火出水上、金不得火之所制金无成也，如辛亥之金是也。夫如是而推伏现之情，则造化之机自理。鬼谷子

[①] 朱载堉：《律吕通融》：《乐记》曰宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无怗懘之音矣。宫乱则荒其君骄，商乱则陂其臣坏，角乱则忧其民怨，徵乱则哀其事勤，羽乱则危其财匮。五者皆乱迭相陵谓之慢。如此则国之灭亡无日矣。纳音之说盖出于此。

[②] 唐继凯先生在其论文《纳音原理初探》（《黄钟》，2004年第2期）一文中写道“（有人）甚至把他（纳音）和容成造历的传说联系起来”。笔者查阅相关文献皆无容成和纳音有关，故揣测唐先生之所以会有这种认识很有可能是把文献中大挠和容成的事迹混为一谈所造成。诸如元人陈桱《通鉴续编》和清人叶筠《纲鉴会编》中写到“黄帝命大挠作甲子以配纳音”，之后接着就写到“命容成作盖天及调历”，很显然容成是造历而和纳音没有什么联系。如果非要把容成和纳音关联起来的话估计就是因为纳音在先秦时期是一种择时历书（这在睡虎地秦简和银雀山汉墓竹简中有明确的记载），而容成又是传说中的造历者，这样二者才会有所关联。

以此十二音五行分轻重之用，以推通变之妙者，尚恐人执守方隅，故言称显隐可测造化之说也。（唐，李虚中：《李虚中命书》）

（太昊伏羲氏）命潜龙时筮之，乃应日推策相刚建造甲子，命岁时配天为干配地为枝，枝干配类以纲维乎四象，故情伪相感，而星辰以顺。《汉·历志》：伏羲有甲子元历，是太昊已有甲子故。陈鸣《历书》序云：伏羲推策作甲子而《世本》等皆谓黄帝令大挠作甲子，非也，挠特配甲子作纳音尔。（宋，罗泌：《路史后纪一》）

帝命大挠探五行之情占斗柄所建始作甲子甲乙丙丁戊己庚辛壬癸谓之干子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥谓之枝枝干相配以名曰而定之以纳音。（元，陈桱：《通鉴续编》）

故大挠作甲子，分配五行为纳音。（明，王逵：《蠡海集》）

黄帝命大桡正甲子探五行之情，而定之纳音。风后释之以致其用，而三命行矣。独《神经》云玄女授三式壬盾太乙也。考天书三式以十干十二支衍而成六十取纳音旨，如今海中金沙中金之类。风后所释如甲子乙丑伏墓金，丙寅丁郊（卯）乘象火是也。〔明，董斯张：《广博物志》〕

逮及黄帝，授河图见日月星辰，于是始有星官之书，命大挠探五行之情，占斗纲所简，于是作甲子配五行纳音之属……风后释之以致其用，而三命行矣。（明，万民英：《三命通会》）

黄帝定天干十字，鬼谷子算成纳音，东方朔解纳音象。（《三命通会》所引方术家言）

这样纳音在古人的宗师传承里面就形成了如下脉络：黄帝—大挠—风后—（容成）—鬼谷子—东方朔。

虽然这个宗师传承没有像《汉书·艺文志》所罗列的如《周易》等经学宗师那样代代相传而给人留下年代不符的瑕疵。但是纳音五行的这个宗师传承脉络也有诸多缺陷。因为虽然中国的学术渊源悠久，但其成熟或者成为理论一般都在战国以后，纳音五行作为乐占的一种，也应该是在这一时期奠定理论基础。在上文的发展脉络中作为源头的黄帝、大挠、风后三人是一个时代的人物，把他们三人作为纳音的创造者犹如《世本·作篇》所言“黄帝作车”、“容成造历”、“仓颉造字”一样属于传统观念中圣人造物体现，所以这三个源头的可信度是不高的。但是古人有这样的纳音宗师传承也并非空穴来风，因为在传说中，黄帝、大挠、风后三人多少都和纳音的构成要素有着密切的关系。例

如据《管子》、《吕氏春秋》、《史记》的记载黄帝是五行、律吕的创造者，而大挠则是甲子的发明者，又因为八音来源于八风而八风又是风后所掌管，所以这三位圣人皆有发明或者管理纳音五行构成要素（五行、律吕、甲子、八音）的一部分。这样古人就顺理成章地把他们作为纳音的创造者了，又因为黄帝是中国传说中的五帝之首，所以就演绎了黄帝命大挠、风后造纳音的典故。

至于鬼谷子，据大多文献记载其是战国时期纵横学派的鼻祖，把纳音五行和他联系在一起从时代上看是有合理成份的。但是查阅今本《鬼谷子》，其多为揣摩权谋之辞，偶有阴阳之语，鲜言五行，何以古人会有鬼谷子与方术结合而传纳音五行的传说？

据现有书目最早谈论纳音五行为鬼谷子所传的是李虚中作注的《李虚中命书》，不过这本书有颇多疑点：首先既然是鬼谷子所撰李虚中作注不应命名为《李虚中命书》而当为“鬼谷子命书”之类；此外鬼谷子以纵横学说见长未有方术学说之记载，所以四库馆臣不但认为鬼谷子为伪托，还依据唐宋《艺文志》没有此书的记载而怀疑李虚中亦为被伪托之人。但是由于书中一些词语奥晦，馆臣们仍然定其为唐时之书而后经宋人篡改。[1]另外《三命通会·卷一》引《鬼谷遗文》言：“君子不刑定不发，若居仕路多腾达。小人到此必为灾，不然也为官鞭挞。”这种文词粗略一看就知是唐宋及其以后数家常用的诗歌形式的占辞，这和佶屈聱牙的先秦古文是天壤之别。

所以笔者在此还是同意乐壹注《鬼谷子》所言：“苏秦欲神秘其道，故假名鬼谷也。”[2]鬼谷子作为一个虚构或者假传的成份比较大，后人还煞有介事的在河南颍川阳城找到鬼谷。其实鬼谷子之鬼谷还有另外一种解释，《列子·天瑞篇》言“精神离形，各归其真，故谓之鬼”，也就是说鬼是人的精神离开肉体后的一种形态，可虚无变化，可左右他人。而谷也是一种包藏万物的形象，《老子》言“上德若谷，大白若辱，广德若不足”就是这个道理。所以鬼谷的通俗解释就是包罗万物、知天地之道。按照这种解释苏秦假托受师于鬼谷子就不难理解了，而后世的纳音五行传言出自鬼谷子也就明白了其中的道理。

至于东方朔则更不需要作太多的争辩，在《汉书·东方朔传》其上书汉武帝时言到：

---

[1] 以上皆见《四库全总目提要》，卷一百九，子部十九。

[2] 张守节《史记正义》言“《梁七录》有《苏秦书》乐壹注云：苏秦欲神秘其道，故假名鬼谷。”

> 臣朔少失父母，长养兄嫂。年十三学书，三冬文史足用。十五学击剑。十六学《诗》、《书》，诵二十二万言。十九学孙、吴兵法，战阵之具，钲鼓之教，亦诵二十二万言。凡臣朔固已诵四十四万言。又常服子路之言。臣朔年二十二，长九尺三寸，目若悬珠，齿若编贝，勇若孟贲，捷若庆忌，廉若鲍叔，信若尾生。若此，可以为天子大臣矣。臣朔昧死再拜以闻。

如上所言东方朔所学皆是儒家礼仪、史籍、兵法之说而未有术数。在《史记》、《汉书》里面所记载唯一和东方朔相关的方术活动就是他的“射覆”[①]，这和纳音五行是毫无关系的。但是后人仅仅凭借这一史料就伪造除了诸如《神异经》、《十洲记》、《滴天髓》、《灵棋经》等书，所以“东方朔解纳音象”和“鬼谷子算成纳音”一样应该都是伪托之词。[②]

总之，纳音五行的宗师传承并非像古文献所言皆是圣人贤士们的损益，作为一种方术文化，其在古代是人们生活中的一种常识性的知识，它是在历史发展的过程中逐渐积累并流传的。像黄帝、大挠、鬼谷子、东方朔等人的宗师传承传说则是古人习惯性的圣人造物理念的体现。

（二）纳音五行的文献传承考辨

在上文中我们已经得知纳音五行的宗师传承是不可信的，纳音五行作为古代的一种方术理论它的传承应该是大众化的而非简单的圣贤损益。由于近代考古的发现尤其是敦煌文书、睡虎地秦简、银雀山汉墓竹简的释读为我们研究纳音五行的文献传承提供了有力的线索。使得我们可以借助于这些文献再结合一些典籍中相关的资料纵向地对历史上所存在的纳音五行进行文献的传承考辨，进而对这一学说产生清晰的认识。

1.《管子·五行篇》中的纳音五行

就现存资料而言，所涉及到纳音五行的文献最早的应该是《管子》一书，虽然该书的时代跨度比较大，从管子一直到认为是齐国稷下学派晚期综合的产物跨度近五百年。不过，现代学者一般认为其成书于战国中后期，但某些篇章应该在春秋晚期。[③]所以《管子·五行篇》里面的纳音资料要比后文属于战国末

[①] 《汉书·东方朔传》：上尝使诸数家射覆，置守宫盂下，射之，皆不能中。朔自赞曰：“臣尝受《易》，请射之。”乃别蓍布卦而对曰：“臣以为龙又无角，谓之为蛇又有足，□□脉脉善缘壁，是非守宫即蜥蜴。”上曰：“善。”赐帛十匹。复使射他物，连中，辄赐帛。

[②] 颜师古为《汉书·东方朔》作注时写到“谓如《东方书别传》及俗用五行时日之书，皆非事实也。”

[③] 张心澂：《伪书通考》，中华书局，1954 年版，763-769 页。

年的睡虎地秦简里面的纳音资料时代要早些，《五行篇》所涉及的纳音文献资料如下：

日至，睹甲子木行御。天子出令，命左右士师内御。总别列爵，论贤不肖士吏。赋秘，赐赏于四境之内，发故粟以田数。出国，衡顺山林，禁民斩木，所以爱草木也。然则冰解而冻释，草木区萌，赎蛰虫卵菱。春辟勿时，苗足本。不疠雏鷇，不夭麑{鹿夭}，毋傅速。亡伤襁褓。时则不凋。七十二日而毕。睹丙子火行御……睹戊子土行御……睹庚子金行御……睹壬子水行御……七十二日而毕。

在这里，《管子·五行篇》一文中五行七十二日之说虽然和通行本的六十甲子纳音不同（其只有五个甲子结合而非六十）。但是毋庸置疑的是这一思想和纳音五行也有相通之处，尤其是甲子木、丙子火、戊子土、庚子金、壬子水之说和后世的六十甲子配五行是一致的。只不过在《管子·五行篇》一文中其干支的属性是以干来确定，而后世的纳音五行属性归纳则比较复杂。造成这一现象的原因一些学者认为是《管子·五行篇》根据六十甲子纳音五行进行改造而将纳音运用在五行四季的配合之中。[①]当然这一说法有待考证，笔者考虑到纳音五行有着不同的版本（见后文），认为《管子·五行篇》里面的纳音说是古代纳音五行流传的一个早期版本，至于是否是在六十甲子纳音的基础上改造，则不好贸然确定。

2. 睡虎地秦简和银雀山汉简里面的纳音五行

现今所发现的文献中最早与现在所公认的六十甲子纳音相一致的是睡虎地秦简《日书》标有《禹须臾》的文子，其内容为古人附会禹的择日书，其中有如下内容：[②]

（1）辛亥、辛巳、甲子、乙丑、乙未、壬寅、癸卯、庚戌、庚辰，莫（暮）市以行有九喜，丁卯不可以行船。

（2）癸亥、癸巳、丙子、丙午、丁丑、丁未、乙酉、乙卯、甲寅、甲申、壬戌、壬辰。日中以行有五喜，六壬不可以船行。

（3）己亥、己巳、癸丑、癸未、庚申、庚寅、辛酉、辛卯、戊戌、戊辰、壬午，市日以行有七喜，六庚不可以行。

---

① 黄大同：《六十甲子纳音研究》，《文化艺术研究》，2009 年 7 月。
② 原文见睡虎地秦墓竹简整理小组整理：《睡虎地秦墓竹简》，文物出版社，1990 年版。

（4）丙寅、丙申、丁酉、丁卯、甲戌、甲辰、乙亥、乙巳、戊午、己丑、己未。莫食以行有三喜。

（5）戊申、戊寅、己酉、己卯、丙戌、丙辰、丁亥、丁巳、庚子、庚午、辛丑、辛未。旦以行有二喜。

其中（1）属于纳音之金，缺甲午、癸酉。（2）属于纳音之水。（3）属于纳音之木，缺壬子。（4）属于纳音之火，缺戊子。（5）属于纳音之土。

和睡虎地秦简相似的是属于西汉的《银雀山汉墓竹简》中的《天地八风五行客主五音之居》也有关于纳音的记载，其原文如下：[1]

角　角风戊戌、己亥、戊亥（辰）、己巳、庚口……。0931

禹　禹风壬辰、癸巳、壬戌、癸亥……。0960

商　商风庚辰、辛巳、庚口……。0984

宫　宫风庚子、辛丑、辛未、戊申、己酉……。1198

徵　徵风丙寅、丁卯、甲戌、乙亥、丙申……。1475

银雀山竹简里面的干支虽然不全，但可以通过睡虎地秦简的比对得知两者基本上是一致的。此外，《睡虎地秦墓竹简》里面的纳音五行很明显是择日书，也就是说在纳音属于某音的某天在什么时间外出是吉日等等，而《银雀山汉墓竹简》应该是属于姓氏五音择日的纳音[2]，尤其是其标题含有“五音之居”最为明显，这也和汉代诸如《论衡》、《潜夫论》所记载的那样在当时流行着的五音姓氏之说是一致的。也就是说银雀山汉简里面的纳音资料比起睡虎地秦简里面单纯的择日功能外还增加了姓氏的因素。

3. 唐五代时期敦煌文书所记载的纳音五行

敦煌文书里面有大量的纳音五行文献资料，据郝春文、黄正建、刘永民等学者的著作，笔者统计在敦煌文书里面至少有五个版本之多的纳音五行：

第一个版本：甲子乙丑金，丙寅丁卯火，戊辰己巳木，庚午辛未土，壬申癸酉金，甲戌乙亥火，丙子丁丑水，戊寅己卯土，庚辰辛巳金，壬午癸未木，甲辰乙酉水，丙戌丁亥土，戊子己酉火，庚寅辛卯木，壬辰癸巳水，甲午乙未

[1] 原文见银雀山汉墓竹简整理小组整理：《银雀山汉墓竹简》，文物出版社，2010年版。

[2] 其排列方式和《地理新书》中的姓氏五音比较一致，详见金身佳：《地理新书校理》，湘潭大学出版社，2012年版。

金，丙辛丁酉火，戊戌己亥木，庚子辛酉土，壬寅癸卯金，壬子癸酉木，甲寅乙卯水，丙辰丁巳土，戊午己未火，庚申辛酉木，壬戌癸亥水。①

第二个版本：甲子乙丑金，丙寅丁卯火[日月合]，戊辰己巳木，庚午辛未土，壬申癸酉金[江河离]，甲戌乙亥火，丙子丁丑水，戊寅己卯土[人民合]，庚辰辛巳金，壬午癸未木，甲辰乙酉水[天地离]，丙戌丁亥土，戊子己酉火，庚寅辛卯木[金石合]，壬辰癸巳水，甲午乙未金，丙辛丁酉火[日月离]，戊戌己亥木，庚子辛酉土，壬寅癸卯金[江河合]，甲辰己巳火，丙午丁未水，戊申己酉土，庚戌辛亥金，壬子癸丑木，甲寅乙卯水[天地合]，丙辰丁巳土，戊午己未火，庚申辛酉木[金石离]，壬戌癸亥水。②

第三个版本：甲子乙丑金，石中金，［刚］强，不伏人。丙寅丁卯火，申宿火，乍急乍缓，恶捩，妨小(少) 子。戊辰己巳木，卧生木，无定性，患偏风，多病。庚午辛未土，灶中土，不畏事，熟谨，煞夫。壬辰(申)癸酉金，斧凿金，多相，［害］夫妻。甲戌乙亥火，山头火，多损害，刚强不畏事，麁无定，小(少) 子，煞夫。丙子丁丑水，釜中水，淳性，温柔，慈心。戊寅己卯土，门中土，性实，不嗔，富贵。庚辰辛巳金，白腊金，柔软，温克，煞妻。壬午癸未木，阳(杨) 柳木，宽怀，抱实。甲申乙酉水，寻溝水，能顺人，有宿昔，三妇寡。丙戌丁亥土，神石土，性急，有气意，难触犯。戊子己丑火，霹雳火，急心性，无恶，煞夫。庚寅辛卯木，是柏木，有岁寒，此夙昔意，守志清贞。壬辰癸巳水，山头水，性急，无定意，心难壅塞，夫妻相克。甲午乙未金，水下金，精熟，温克，性多相，吉。丙申丁酉火，户间火，温审，蜜(密)作事，女煞夫。戊戌己亥木，黄栌木，坚罡，可长大，煞夫。庚子、辛丑土，墓中土，凶险，麁豪(?)，死土。壬寅癸卯金，炉中金，柔软，受谏。甲辰乙巳火，天雨火，害万物，性无恶，饶罪过，夫妻［相］［克］。丙午丁未水，天雨水，能养物，慈心。戊申、丁(己) 酉土，山头土，性高，大意志，煞夫。庚戌辛亥金，盘(?) 累金，温克，受人谏，自害，煞夫。壬子、癸丑木，相思木，有夙昔，受谏，思念事。甲寅、乙卯水，楼(?) 中水，有始终，能长久，小(少) 子孙。丙辰、丁巳土，坚刚土，不生万物，甚恶烈。

① 以上释文以斯 1815 为底本，见郝春文：《<六十甲子纳音>及同类文书的释文、说明和校记》，《敦煌学辑刊》，2011 年第 4 期。

② 以上见伯 3984 背和北大 D195，同上。

戊午己未火，蛀流火，无定意，性急。庚申、辛酉木，桃李木，有光花，修饰。壬戌癸亥水，海中水，咸煞万物，富贵。[①]

第四个版本：甲子乙丑石急金，坚急如石，未练(炼)之金，而不柔软，人性亦如者，煞妻。丙寅丁卯申宿火，人性乍缘乍夸(?)，引焰申火不调，乍急乍煞，少子。戊辰己巳卧生木，性志卑下，不能高秀直上，人亦如之，多病。庚午辛未灶中土，体性刚强，不畏物，煞夫三家。甲戌乙亥山头火，诈作高明，无正定，身难处高，多害，少子，煞夫。丙子丁丑釜中热水，性急，似佛好相，煎迫，性淳熟，好水，大吉。戊寅己卯门中土，被人践踏，无真怒，不生物土，大吉。庚辰辛巳白腊金，貌似刚，温(?)柔而(如)火，煞妻。壬午癸未杨柳木，本性柔软，心无毒，大吉。甲申乙酉寻满水，所有行事顺道理，三嫁孤寡。丙戌丁亥神石土，心性急要，难触护难犯，妇死煞夫。戊子己丑霹雳火，性而猛急，觅罪过，煞夫。庚寅辛卯木松柏木，守志清贞，不贪欲好，有岁寒，有文，煞夫。壬辰癸巳山上水，为性急，建(?)难壅，心急，煞夫煞妇。甲午乙未水[下]金，肯出头，众里(?)，沉生于石，多伤害。丙申丁酉户间火，虽有光，不远播，煞夫。戊戌己亥黄庐木，皮硬，心坚，可架屋，坚罡，屋可久，煞夫。庚子辛丑墓[中]土，行秽浊，人共恶，墓中死土，凶。壬寅癸卯炉中金，本性变利调柔，心性柔也，大吉。甲辰、乙巳天雨火，心中毒害，饶罪过，天火为灾，万物毁(?)尽，煞夫煞妇。丙午、丁未[天]雨水，慈心养物，恩重累，万物承泽，煞夫。戊申己[酉]山头土，声崇高，万人视(?)(下缺)。[②]

第五个版本：这个版本又叫做《六十甲子历》，其为敦煌文书的 P. 3281、P. 3685、P. 4680、S. 6128 等写卷，其中以 P. 3281 保存较为完整，该卷存 326 行左右，依照六十甲子叙述每一干支的吉凶宜忌。残存有辛丑（不全）、壬寅、癸卯、甲辰、乙巳、丙午、丁未、戊申、己酉、庚戌、辛亥、壬子、癸丑（不全）、甲寅、乙卯、丙辰、丁巳、戊午、己未、庚申（不全）。每一干支按一定的事项排列吉凶宜忌。刘永民先生在其论文里面把其中所涉及的纳音五行资料集合归纳为以下名目：[③]

① 以上释文以伯 3175 为底本，见郝春文：《<六十甲子纳音>及同类文书的释文、说明和校记》，《敦煌学辑刊》，2011 年第 4 期。
② 以上释文以斯 6258 为底本，见郝春文：《<六十甲子纳音>及同类文书的释文、说明和校记》，《敦煌学辑刊》，2011 年第 4 期。
③ 刘永民：《敦煌本<六十甲子历>与道教》，《敦煌学辑刊》，2007 年第 3 期。

P.3685卷：辛丑姓卫字公卿。

P.3291卷：壬寅姓丘字孟卿、癸卯姓苏字他家、甲辰姓孟字非卿、乙巳姓唐字文章、丙午姓魏字文公、丁未姓石字叔通、戊申姓范字百阳、己酉姓成字文章、庚戌姓史字子仁、辛亥姓左字子行、壬子姓厝字上卿、甲寅姓明字文章、乙卯姓戴字公阳、丙辰姓霍字叔慕（？）、丁巳姓崔字臣卿、戊午姓从字元光、己未姓壬字元通、庚申姓师（字）文阳。

Дx.04960卷：辛卯姓即字子良。

S.6182卷：丁未姓石字叔通。

其中保存较为完整的两个干支为乙巳和丁未，今列举详细如下：

> 乙巳姓唐字文章（正月平、二月满、三月除……十二月定）。火、徵，是朱雀。宫角二姓造举百事大富贵、宜子孙。商徵羽三姓用之凶。见长史自如，见大官吉。受职拜谒失位，奏表上书凶。嫁娶煞姑，内妇凶……祀大神富，祀先人妇死，祀灶大吉，祀宅神大病……巳日吊病人重丧。人神在左膊下三寸，乙神在头，巳神在腰。治膝凶、经络凶，裁衣凶，冠带吉，洗浣吉，带剑印绶吉，着新衣吉，洗头远行吉，剃头吉，沐浴吉，除服吉，弃灰凶。造立舍宅不安，造屋吉，竖柱吉……作灶凶，治溷吉，作厕镇宅吉……种麦凶。乙不种树……巳日不入……东行西行稽留，南北行吉。入学吉，会客赏赐吉……伍骨法（闻忧无忧，闻喜不喜，闻兵无兵，闻贼不来）走失不得失物者……生子疾病。目闻（左，父母思之，右，有人思之）……心动得财，口痒有口舌。梦者为南家人吉。釜鸣忧狱讼事。逢精鬼，请符宜子孙、入官、视事、移徙、嫁娶、祠祀、冠带，宜市买，内六畜、起土、作屋，并吉。[①]

> 丁未姓石字叔通……水羽是玄口，商、角二姓造举百事大富贵，宜子孙；宫、羽。徵三姓用之凶，见大官凶，见长史自如，受职拜谓小迁，奏表上书不吉，嫁娶无子，内妇吉，正月此日买物千倍百卖，吉纳奴婢秋冬内吉内牛马凶一云寄居吉，治牛马吉内犬鸡吉，内财吉，祀天神，祀大神，祀先人吉一云祀先人入徵（？）也四土地公一云遭官有死祀灶保人，祀宅神凶，祀外神杂神凶，祀水神凶，解除去殃大吉，祠祀鬼不在内，辰时神在家，解殃遣祟，祟出，主人大富贵，吉；厌百鬼，鬼南出八百里。病者自差……镇宅凶；煞妇人，伐女子……未精魅，称主人者羊，称吏者廉章。保日入官视事，移徙嫁娶，祠祀，所冠带，宝内六畜，起土，玄武盖乃至皆大吉。（按据他条目相应内容，“宝

① 参考文献为黄正建：《敦煌占卜文书与唐五代占卜研究》，学苑出版社，2001年版，第94页。

内六畜，起土，玄武盖乃至皆大吉”大致当为“市买纳六畜，起土，立屋，盖屋”之误抄。）[1]

在以上五个版本中，第五个版本最为特别，其与《道藏》之《六十甲子本命元辰历》相似。任继愈先生认为《元辰历》或许与《隋书·经籍志》之《元辰历》一卷有关，[2]因为其也是按照六十甲子之顺序排列，原文如下：

甲子本命王文卿，从官十八人[贪狼星]。元辰乙未杜仲阳，十六人；[女]癸巳史公来，从官九人。

乙丑本命龙季卿，从官十六人[巨门星]。元辰甲午卫上卿，从官十八人；[女]丙申朱伯众，从官十四人。

丙寅本命张仲卿，从官十四人[禄存星]。元辰丁酉臧文公，从官十二人；[女]乙未杜仲阳，从官十六人。

丁卯本命司马卿，从官十二人[文曲星]。元辰丙申朱伯众，从官十四人；[女]戊戌范少卿，从官十人。

戊辰本命季楚卿，从官十人[廉贞星]。元辰己亥邓都卿，从官十三人；[女]丁酉臧文公，从官十二人。

己巳本命何文昌，从官十三人[武曲星]。元辰戊戌范少卿，从官十人；[女]庚子杨仲升，从官十七人。

…………

这样对比敦煌《六十甲子历》和《道藏》之《六十甲子本命元辰历》就不难发现二者关系密切，因为在敦煌文书里面《六十甲子历》中六十甲子诸神的名字基本上是和《道藏》里面一致或者是相似的。所以刘永民先生在其论文里面就认为“《六十甲子历》中既有深刻的道家内容，也有浓厚的民间宗教内容，应当是道家与民间宗教信仰结合的产物。”[3]

在敦煌文书的其他四个版本里面，第三和第四可以归为一类，其在敦煌文书里面又叫做《纳音甲子占人姓（性）法》[4]，犹如题名其主要是通故纳音来判断人的性格。而第一个版本和第二个版本也可以归为一类，第二个版本仅仅较第一个版本多了日月合、日月离、江河合、江河离、金石合、金石离六种分

[1] 转引自刘永民：《敦煌本<六十甲子历>与道教》，《敦煌学辑刊》，2007年第3期。
[2] 任继愈：《道藏提要》，中国社会科学出版社，1991年版，第1019页。
[3] 刘永民：《敦煌本<六十甲子历>与道教》，《敦煌学辑刊》，2007年第3期。
[4] 《英藏敦煌文书》卷十又将此称作“六十甲子推吉凶法”，见郝春文：《敦煌写本<六十甲子纳音>相关问题补充》，《文史》，2012年第4期。

类。它们只是简单的标明六十甲子的纳音属性而对其用途未做详细说明。按照文献的发展积累，简单的往往在前面产生，所以可以初步推测第一个版本最为简单其年代也应该是最为靠前的一种。这样在敦煌文书里面的五个版本的纳音五行文献资料就出现三个类型：有的是简单的记载六十甲子纳音属性，有的用来占卜人的性格，有的与道教结合发展成为一种有较多忌讳的择日书。

4. 陶宗仪《南村輟耕录》所记载的元代纳音五行

在陶宗仪《南村輟耕录·卷二·纳音》里面，作者转引当时的日家之书详细地记载了当时的纳音五行情况，其原文如下：

甲子、乙丑海中金者，子属水，又为湖，又为水旺之地，兼金死于子，墓于丑，水旺而金死墓，故曰海中金也。丙寅、丁卯炉中火者，寅为三阳，卯为四阳，火既得地，又得寅卯之木以生之，此时天地开炉万物始生，故曰炉中火也。戊辰、已巳大林木者，辰为原野，已为六阳，木至六阳，则枝荣叶茂，以茂盛之木而在原野之间，故曰大林木也。庚午、辛未路傍土者，未中之木而生午位之旺火，火旺，则土于斯而受刑，土之始生，未能育物，犹路傍土若也，故曰路傍土也。壬申、癸酉剑锋金者，申酉金之正位，兼临官申，帝旺酉，金既生旺，则诚刚矣，刚则无踰于剑锋，故曰剑锋金也。甲戌、乙亥山头火者，戌亥为天门，火照天门，其光至高，故曰山头火也。丙子、丁丑涧下水者，水旺于子，衰于丑，旺而及衰，则不能为江河，故曰涧下水也。戊寅、已卯城头土者，天干戊已属土，寅为艮山，土积而为山，故曰城头土也。庚辰、辛巳白蜡金者，金养于辰生于已，形质初成，未能坚利，故曰白蜡金也。壬午、癸未杨柳木者，木死于午，墓于未，木既死墓，虽得天干壬癸之水以生之，终是柔弱，故曰杨柳木也。甲申、乙酉井泉水者，金临官申，帝旺酉，金既生旺，则水由是以生，然方生时期，力量未洪，故曰井泉水也。丙戌、丁亥屋上土者，丙丁属火，戌亥为天门，火既炎上，则土非在下而生，故曰屋上土也。戊子、己丑霹雳火者，丑属土，子属水，水居正位，而纳音乃火，水中之火，非神龙则无，故曰劈历火也。庚寅、辛卯松柏木者，木临官寅，帝旺卯，木既生旺，则非柔弱之比，故曰松柏木也。壬辰、癸巳长流水者，辰为水库，巳为金长生之地，金生则水性已存，以库水而逢生金，则泉源终不竭，故曰长流水也。

甲午、乙未沙中金者，午为火旺之地，火旺则金败，未为火衰之地，火衰则金冠带，败而方冠带，未能斫伐，故曰沙中金也。丙申、丁酉山下火者，申为地户，酉为日入之门，日至此时而藏光，故曰山下火也。戊戌、己亥平地

木者，戌为原野，亥为木生之地，夫木生于原野，则非一根一株之比，故曰平地木也。庚子、辛丑壁上土者，丑虽土家正位，而子则水旺之地，土见水多，则为泥也，故曰壁上土也。壬寅、癸卯金箔金者，寅卯为木旺之地，木旺则金羸，又金绝于寅，胎于卯，金既无力，故曰金箔金也。甲辰、乙巳覆灯火者，辰为食时，巳为禺中，日之将中，艳阳之势光于天下，故曰覆灯火也。丙午、丁未天河水者，丙丁属火，午为火旺之地，而纳音乃水，水自火出，非银汉不能有也，故曰天河水也。戊申、己酉大驿土者，申为坤，坤为地，酉为兑，兑为泽，戊己之土加于坤泽之上，非其它浮薄之土也，故曰大駋土也。庚戌、辛亥钗钏金者，金至戌而衰，至亥而病，金既衰病，则诚柔矣，故曰钗钏金也。壬子、癸丑桑柘木者，子属水，丑属金，水方生木，金则伐之，犹桑柘方生，人便以喂蚕，故曰桑柘木也。甲寅、乙卯大溪水者，寅为东北维，卯为正东，水流正东，则其性顺，而川涧池沼俱合而归，故曰大溪水也。丙辰、丁巳沙中土者，土库辰绝巳，而天干丙丁之火至，辰冠带巳，临官土。既库绝，旺火复与生之，故曰沙中土也。戊午、己未天上火者，午为火旺之地，未中之木又复生之，火性炎上，及逢生地，故曰天上火也。庚申、辛酉石榴木者，申为七月，酉为八月，此时木则绝矣，惟石榴之木反结实，故曰石榴木也。壬戌、癸亥大海水者，水冠带戌，临官亥，水临官冠带，则力厚矣，兼亥为江，非它水之比，故曰大海水也。

根据以上的文献资料，可以制成如下表格：

甲子 乙丑 海中金	丙寅 丁卯 炉中火	戊辰 己巳 大林木	庚午 辛未 路傍土	壬申 癸酉 剑锋金
甲戌 乙亥 山头火	丙子 丁丑 涧下水	戊寅 己卯 城头土	庚辰 辛巳 白腊金	壬午 癸未 杨柳木
甲申 乙酉 井泉水	丙戌 丁亥 屋上土	戊子 己丑 霹雳火	庚寅 辛卯 松柏木	壬辰 癸巳 长流水
甲午 乙未 沙中金	丙申 丁酉 山下火	戊戌 己亥 平地木	庚子 辛丑 壁上土	壬寅 癸卯 金箔金

甲辰 乙巳 覆灯火	丙午 丁未 天河水	戊申 己酉 大驿土	庚戌 辛亥 钗钏金	壬子 癸丑 桑柘木
甲寅 乙卯 大溪水	丙辰 丁巳 沙中土	戊午 己未 天上火	庚申 辛酉 石榴木	壬戌 癸亥 大海水

不难看出陶宗仪所处的元代所流行的纳音五行和现在流行的纳音五行学说基本上是一致的，并出现了较为成熟的运用干支的五行和十二运来解释这一现象的理论，可以说现在的纳音五行在元代就已经定型存在了。

5. 其它书目中的纳音五行

笔者在上文罗列《南村輟耕录》里面相关纳音五行的资料时说到现在所见的纳音五行在元代已经定型存在。但是，这并不意味着当时只流传着一种纳音五行的版本。据明人董斯张在其《广博物志》里面论述纳音五行产生的时候言到：

> 黄帝命大桡正甲子探五行之情，而定之纳音。风后释之以致其用，而三命行矣……风后所释如甲子乙丑伏墓金，丙寅丁郊（卯）乘象火是也。

这样我们发现，在《广博物志》里面甲子乙丑不叫“海中金”而是“伏墓金”，丙寅丁卯也不是“炉中火”而是“乘象火”，如此也可以推测在明代还流行着另外一个版本的纳音五行，其六十干支的属性和其它版本一致，但是其名称则不同。如此明中后期那些方术学家们用“海中”、“炉中”的说法解释甲子乙丑为金、丙寅丁卯为火只能看作他们自己对纳音五行牵强的解释，因为他们的理论是解释不了“伏墓金”、“乘象火”之类的说法的。

6. 结语

综上所言，在古代文献里面所记载的黄帝、风后、大挠、容成、鬼谷子、东方朔创造或者演绎纳音的史料可信度是有限的。黄帝、风后、大挠、容成这些圣贤与其说是他们创作了纳音倒不如说是因为传说中他们的发明或者创造构成了纳音五行的基本要素而和纳音产生关联。至于传言为纵横学派鼻祖的鬼谷子无论在其著作里面还是在其弟子的著作里面都没有发现纳音五行的资料，这不免使人对其在纳音五行宗师传承中的地位大打折扣。此外，鬼谷子作为被古人依托伪造的可能也是存在的，尤其是按照字面的解读“鬼”和“谷”在古人眼里都是神秘莫测、包罗万象的名词，据此也增加了几分苏秦假托受其学、古

人假托传纳音的可能。至于东方朔虽然历史上确有其人，但是对其记载详细的《汉书》、《史记》都没有篇幅去描述他的方术活动。尤其是冠其名的《灵棋经》、《滴天髓》等书出现也使的东方朔损益纳音的传说大打折扣。

所以，文献传说中的黄帝、鬼谷子等人损益纳音五行的可能性是很小的。在我们阅读自《管子·五行》、《睡虎地秦墓竹简》、《银雀山汉墓竹简》、敦煌文书一直到《南村輟耕录》、《广博物志》等这些从战国中后期一直到明代纳音五行的文献资料之后，不免会对纳音五行有了新的认识。即：纳音五行在历史得长河中是不断发展和变化的，经历了划分季节（《管子·五行篇》、择日（《睡虎地秦秦墓竹简》）、姓氏五音配合纳音（《银雀山汉墓竹简》）、占人性格和每日的忌讳（敦煌文书）最后发展成为元明之后占卜人生命运的理论（《南村輟耕录》、《三命通会》），并且在流传中还与其它理论结合形成其它的纳音五行版本（敦煌文书里面的《六十甲子历》、董斯张的《广博物志》）。这种文献的传承既反映了纳音五行在中国历史上的源远流长也反映了不同时期纳音五行损益的历史真实性。

三、纳音五行的探索

关于纳音五行，黄大同先生在其《六十甲子纳音》一文里面有着较为严谨的定义，亦即："（纳音）指的是古人以十二地支（或与十天干组合）与五行来代表和暗指与其形态对应但不出现的十二律与五音的一种律吕理论学说。而纳音之'音'指的就是隐藏在十二地支（或与十天干组合）与五行形态之下、未曾显露的同数对应物——十二律与五音。"[①]在此不难发现纳音之内容涉及到干支、五行、律吕、五音等诸多方面，是一个比较庞杂的理论体系。此外，仅仅从字面意思分析，也可以揣测该理论主要是"音"的因素。传统的纳音解说之辞主要是干支理论和数字理论，前者立足于干支的生克而后者立足于干支所代表数字之间的组合。很明显这两个理论和"音"之间的关系比较少，并且各有不足之处，所以笔者认为纳音五行是在甲子纪日的基础之上结合律吕而形成的，关于其具体笔者将在后文再作分析。

（一）纳音五行和纳甲的关系

关于纳音五行，在学术界有一种观点，即认为纳音术是纳甲理论的衍生，如唐颐先生在其《图解京氏易传》[②]、张荣明先生在其《方术与中国传统文化》[③]以及台湾学者陈立夫主编的《易学应用之研究》之《纳音五行·十二律的由来》都认为"纳音五行源于《易》学，属于音律部分"。[④]据笔者研究在以上诸学人所言纳音源于纳甲的依据大多是根据钱大昕在《潜研堂集·文集卷三》所论纳音的资料，其文如下：

六十甲子纳音所属五行，沈存中《笔谈》、陶九成《辍耕录》皆着其说，然所引者仅唐以后之书，又多傅会难信，予蓄疑有年。适读《抱朴子》云："按《玉策记》及《开名经》皆以五音六属知人年命之所在。子午属庚，卯酉属己，寅申属戊，丑未属辛，辰戌属丙，巳亥属丁，一言得之者宫与土也，三言得之者徵与火也，五言得之者羽与水也，七言得之者商与金也，九言得之者角与木

① 黄大同：《六十甲子纳音研究》，《文化艺术研究》，2009年7月，第68页。
② 唐颐：《图解京氏易传》，陕西师范出版社，2009年版,第182-183页。
③ 张荣明：《方术与中国传统文化》，学林出版社,，2000年版第15-16页。
④ 陈立夫主编：《易学应用之研究·第二辑》，台湾中华书局，1982年版，第524页。

也。”《玉策记》、《开名经》乃汉魏人所撰，始知纳音果是古法。

而所谓一言三言五言七言九言得之者犹未晓其何义。丁酉冬至前五日偶往娄东舟中携抱朴内篇反复思之，忽得其解，盖纳音之原实出于纳甲。纳甲者以十干配八卦，乾纳甲壬坤纳乙癸，震长男而纳庚，巽长女而纳辛，坎中男而纳戊，离中女而纳己，艮少男而纳丙，兑少女而纳丁。又以十二支配八卦乾纳甲子壬午，坤纳乙未癸丑，震纳庚子午，巽纳辛丑未，坎纳戊寅申，离纳己卯酉，艮纳丙辰戌，兑纳丁巳亥。京君明、干令升之徒用以说《易》，《春秋传》周史筮陈敬仲得观之否，知其当代姜姓有国。先儒谓六四辛未，未为羊，巽为长女，故曰姜则布干支于八卦，古法已有之矣。

…………

凡六十甲子再终百有二十而复于始还相为宫，循环无端要，皆本于纳甲。

如此看来，自钱大昕而下诸学人认为纳音出于纳甲，其皆是依据《抱朴子·仙药·卷十一》所引用的《玉策记》、《开明经》等文献，其原文如下：

朴子答曰：按《玉策记》及《开明经》皆以五音六属知人年命之所在：子午属庚，卯酉属巳，寅申属戊，丑未属辛，辰戌属丙，巳亥属丁。一言得之者宫与土也，三言得之者徵与火也，五言得之者羽与水也，七言得之者商与金也，九言得之者角与木也。

本命属土不宜服青色药，属金不宜服赤色药，属木不宜服白色，药属水不宜服黄色药，属火不宜服黑色药，以五行之义木克土，土克水，水克火，火克金，金克木故也，若金丹大药不复论宜与不宜也。

一言宫	庚子庚午	辛未辛丑	丙辰丙戌
	丁亥丁巳	戊寅戊申	己卯己酉
三言徵	甲辰甲戌	乙亥乙巳	丙寅丙申
	丁酉丁卯	戊午戊子	己未己丑
五言羽	甲寅甲申	乙卯乙酉	丙子丙午
	丁未丁丑	壬辰壬戌	癸巳癸亥
七言商	甲子甲午	乙丑乙未	庚辰庚戌
	辛巳辛亥	壬申壬寅	癸卯癸酉
九言角	戊辰戊戌	己巳己亥	庚寅庚申
	辛卯辛酉	壬午壬子	癸丑癸未

对于上文“一言”、“三言”、“五言”、“七言”、“九言”的含义，钱大昕认为其是纳音的基础：

纳音者又以六十甲子配五音，三元运转，还相为宫，而实以震巽坎离艮兑六子所纳之干支为本。五音始于宫，宫者土音也，庚子、庚午、辛丑、辛未、戊寅、戊申、己卯、己酉、丙辰、丙戌、丁巳、丁亥乃六子所纳之干支，故为五声之元，于行属土，于音属宫，所谓一言得之者也。戊子、戊午、己丑、己未、丙寅、丙申、丁卯、丁酉、甲辰、甲戌、乙巳、乙亥于行属火，于音属徵。戊至庚，己至辛，丙至戊，丁至己，甲至丙，乙至丁，相隔各三位故曰三言得之也。丙子、丙午、丁丑、丁未、甲寅、甲申、乙卯、乙酉、壬辰、壬戌、癸巳、癸亥于行属水，于音属羽。丙至庚，丁至辛，甲至戊，乙至己，壬至丙，癸至丁相隔各五位故曰五言得之也。甲子、甲午、乙丑、乙未、壬寅、壬申、癸卯、癸酉、庚辰、庚戌、辛巳、辛亥于行属金，于音属商。甲至庚、乙至辛、壬至戊、癸至己、庚至丙、辛至丁相隔各七位故曰七言得之也。壬子、壬午、癸丑、癸未、庚寅、庚申、辛卯、辛酉、戊辰、戊戌、己巳、己亥于行属木，于音属角。壬至庚，癸至辛，庚至戊，辛至己，戊至丙，己至丁相隔各九位故曰九言得之也。(《潜研堂集·文集卷三》)

对于以上钱大昕的解说，张文智先生简化为：“如甲子年，根据‘六属’，子属庚，从甲数至庚，历甲乙丙丁戊己庚，七个天干，七数属于商音，五行属金，所以甲子年的纳音五行即属金，甲子年出生的人即属于金命。又如丙寅年，根据‘六属’，寅属戊，从丙数至戊，历丙丁戊，三个天干，三数属于徵音，五行属火，所以丙寅年的纳音五行属于火，即丙寅年出生的人即属于火命。”[①]但是，《抱朴子》中《玉策记》和《开明经》所言的干支排列和前文放马滩秦简、银雀山汉简是一致的，所以其反应的是一种纳音理论。并且根据文意其主要是讲述运用“五音六属”的理论来讨论吃丹药的日子与丹药颜色的生克关系，这也是传统纳音择日的体现，除此之外是看不出什么纳甲理论的。所以笔者认为钱大昕等人以《抱朴子》之中的材料为依据来断定纳音理论是纳甲理论的发展是一种错误的理解。

此外，张文智先生据钱大昕的文论还认为“京房的纳甲体系，采纳的是‘六属’之说”，[②]而“六属”就是《抱朴子》里面的“五音六属”，照此理解纳甲的

[①] 张文智：《京氏易学‘纳甲’说再探》，《周易研究》，2012 年第 6 期。
[②] 张文智：《京氏易学‘纳甲’说再探》，《周易研究》，2012 年第 6 期。

理论体系是借鉴了纳音的理论。

此外，纳甲一般认为是汉代京房所创造的占卜体系[1]，而纳音理论根据现有的发现材料其在战国晚期就已经出现，所以从时代的早晚分析纳音也不太可能是纳甲的衍生。此外我们还可以通过《论衡》、《淮南子》，以及唐初开始编纂而成书于宋仁宗时期的《地理新书》等文献可知在汉代及其以后与纳音理论相近的姓氏五音学比较流行，而姓氏五音涉及到律吕、干支、五行等理论。而京房生活在这一理论流行的西汉晚期，可定会对其比较谙熟，所以其演算纳甲的理论也有可能是受到纳音学说的影响。[2]

总之，纳音不是纳甲的衍生，恰恰相反，纳音很有可能是纳甲的理论原本。惠栋在《易汉学·卷四》也说道："京氏易本之焦氏，焦氏又得之周秦以来先师之所传，不始于汉也。"[3]这一说法大多学者的理解是京房的纳甲是出自先秦，其实如果结合上文所论述，我们也可以认为京房的纳甲理论基础之"五音六属"亦即"纳音"的理论是先秦古学。

（二）以干支解读纳音五行的理论

关于纳音五行的解说，古今学者有着"干支"和"数"两种不同理解方式的区别。其中以干支观念解释纳音五行的学者以元人陶宗仪之《南村辍耕录·卷二十·纳音》所转引的《日家》学说最为代表：

> 又见《日家》一书，专解海中、炉中之类，其辞虽凿，亦自颇通。因并录之。曰：甲子、乙丑海中金者，子属水，又为湖，又为水旺之地，兼金死于子，墓于丑，水旺而金死墓，故曰海中金也。丙寅、丁卯炉中火者，寅为三阳，卯为四阳，火既得地，又得寅卯之木以生之，此时天地开炉万物始生，故曰炉中火也。戊辰、己巳大林木者，辰为原野，巳为六阳，木至六阳，则枝荣叶茂，以茂盛之木而在原野之间，故曰大林木也。庚午、辛未路傍土者，未中之木而生午位之旺火，火旺，则土于斯而受刑，土之始生，未能育物，犹路傍土若也，故曰路傍土也。壬申、癸酉剑锋金者，申酉金之正位，兼临官申，帝旺酉，金既生旺，则诚刚矣，刚则无踰于剑锋，故曰剑锋金也。甲戌、乙亥山头火者，戌亥为天门，火照天门，其光至高，故曰山头火也。丙子、丁丑涧下

[1] 萧汉明在《论<京氏易传>与后世纳甲筮法的文化内涵》一文中认为"纳甲筮法起源于西汉后期的<京氏易传>"，见刘大均主编：《百年易学菁华集成·初编·易学史·2》，第 431-441 页，上海科学技术文献出版社出版，2010 年版。

[2] 按《汉书·京房传》言"房本姓李，推律自定为京氏。"

[3] 惠栋：《易汉学·卷四》，清光绪二十二年汇文轩刊本影印本，第 100 页。

水者，水旺于子，衰于丑，旺而及衰，则不能为江河，故曰涧下水也。戊寅、己卯城头土者，天干戊己属土，寅为艮山，土积而为山，故曰城头土也。庚辰、辛巳白蜡金者，金养于辰生于巳，形质初成，未能坚利，故曰白蜡金也。壬午、癸未杨柳木者，木死于午，墓于未，木既死墓，虽得天干壬癸之水以生之，终是柔弱，故曰杨柳木也。甲申、乙酉井泉水者，金临官申，帝旺酉，金既生旺，则水由是以生，然方生时期，力量未洪，故曰井泉水也。丙戌、丁亥屋上土者，丙丁属火，戌亥为天门，火既炎上，则土非在下而生，故曰屋上土也。戊子、己丑霹雳火者，丑属土，子属水，水居正位，而纳音乃火，水中之火，非神龙则无，故曰劈历火也。庚寅、辛卯松柏木者，木临官寅，帝旺卯，木既生旺，则非柔弱之比，故曰松柏木也。壬辰、癸巳长流水者，辰为水库，巳为金长生之地，金生则水性已存，以库水而逢生金，则泉源终不竭，故曰长流水也。

甲午、乙未沙中金者，午为火旺之地，火旺则金败，未为火衰之地，火衰则金冠带，败而方冠带，未能斫伐，故曰沙中金也。丙申、丁酉山下火者，申为地户，酉为日入之门，日至此时而藏光，故曰山下火也。戊戌、己亥平地木者，戌为原野，亥为木生之地，夫木生于原野，则非一根一株之比，故曰平地木也。庚子、辛丑壁上土者，丑虽土家正位，而子则水旺之地，土见水多，则为泥也，故曰壁上土也。壬寅、癸卯金箔金者，寅卯为木旺之地，木旺则金羸，又金绝于寅，胎于卯，金既无力，故曰金箔金也。甲辰、乙巳覆灯火者，辰为食时，巳为禺中，日之将中，艳阳之势光于天下，故曰覆灯火也。丙午、丁未天河水者，丙丁属火，午为火旺之地，而纳音乃水，水自火出，非银汉不能有也，故曰天河水也。戊申、己酉大驿土者，申为坤，坤为地，酉为兑，兑为泽，戊己之土加于坤泽之上，非其它浮薄之土也，故曰大駬土也。庚戌、辛亥钗钏金者，金至戌而衰，至亥而病，金既衰病，则诚柔矣，故曰钗钏金也。壬子、癸丑桑柘木者，子属水，丑属金，水方生木，金则伐之，犹桑柘方生，人便以喂蚕，故曰桑柘木也。甲寅、乙卯大溪水者，寅为东北维，卯为正东，水流正东，则其性顺，而川涧池沼俱合而归，故曰大溪水也。丙辰、丁巳沙中土者，土库辰绝巳，而天午丙丁之火至，辰冠带巳，临官土。既库绝，旺火复与生之，故曰沙中土也。戊午、己未天上火者，午为火旺之地，未中之木又复生之，火性炎上，及逢生地，故曰天上火也。庚申、辛酉石榴木者，申为七月，酉为八月，此时木则绝矣，惟石榴之木反结实，故曰石榴木也。壬戌、癸亥大

海水者，水冠带戌，临官亥，水临官冠带，则力厚矣，兼亥为江，非它水之比，故曰大海水也。

上文解说纳音的原理主要是基于干支的五行生克和长生、沐浴、冠带、临官、帝旺、衰、病、死、墓、绝、胎、养等十二运的转换。对于上文的解说，当今学者有对其质疑者，如朱文光先生在分析原文地支同为子丑的甲子乙丑、丙子丁丑、戊子己丑、庚子辛丑、壬子癸丑五组十个干支的时候提出两点质疑："第一，为何只论子丑而不论天干？既然只论子丑，应该只能得到相同的结论，为何甲子、乙丑为金；丙子、丁丑为水；戊子、己丑为火；庚子、辛丑为土；壬子、癸丑为木，而分为五行？第二，显然陶宗仪为了解释子丑，有时为金，有时为木等，又不考虑天干，只好取巧，有时说丑为金墓，有时说丑属土，有时说子为水，有时说子为水而生木，其说没有一定的标准，是很有问题的。"[①]此外在明人董斯张的《广博物志》里面还有"甲子乙丑伏墓金"、"丙寅丁卯乘象火"的论述，如此以来按照《南村輟耕录》的解说则是难以解释的。

北宋时期地理堪舆学者王洙在《地理新书・五姓所属》里面认为纳音的原则是相生相克，如"故甲子，甲为木，子为水，配之以金，则相生相克，父子夫妇舍水木而论金矣。"[②]王洙的解释对于甲子、戊子等少量的干支适合，对于乙丑、丙寅等大多数干支是解释不通的。

清人允禄所编纂的《钦定协纪辨方书・卷一・五行五音》引朱熹的解说，认为："乐声是土金木火水，《洪范》是水火木金土。盖纳音者以干支分配于五音，而本音所生之五行即为其干支所纳之音也。"其详细如下：

初一：宫商角徵羽纳甲丙戊庚壬系以五子而随以五丑。宫得甲子，商得丙子，角得戊子，徵得庚子，羽得壬子，宫为土，土生金，故甲子乙丑纳音金。商为金，金生水，故丙子丁丑纳音水。角为木，木生火，故戊子己丑纳音火。徵为火，火生土，故庚子辛丑纳音土。羽为水，水生木，故壬子癸丑纳音木。

次二：商角徵羽宫纳甲丙戊庚壬系以五寅而随以五卯。商金得甲寅乙卯纳音水，角木得丙寅丁卯纳音火，徵火得戊寅己卯纳音土，羽水得庚寅辛卯纳音木，宫土得壬寅癸卯纳音金。

…………

[①]朱文光：《易经象数的理论与应用・论六十花甲子和纳音五行》，（台湾）老古文化事业公司，1985年版，第50页。
[②] 金身佳：《地理新书校理》，湘潭大学出版社，2012年版，第36页。

阳生于子，自甲子以至癸巳，阴生于午，自甲午以至癸亥。故三十而复从宫起，宫君商臣角民皆人道也，故皆可以为首，徵事羽物皆人所用也，故不可以为首，是以三甲终而复始于宫，干为天支为地音为人三才之五行备矣。

很明显朱熹这种解释十分“冗杂”，并且其依据也有可商榷之处：为何会宫商角徵羽纳甲丙戊庚壬？其后文的“甲子乙丑纳音金”是建立在“宫得甲子”、“宫属于土，土生金”的基础上。至于为何“宫得甲子”，似乎又回到了其理论依据宫纳甲、商纳丙之类。很明显朱熹在此解释纳音虽然是运用的干支生克，但是其本源还是立足于纳甲理论。关于纳音和纳甲的关系，笔者前文已经分析到纳甲是纳音的衍生，所以朱熹在此运用纳甲的理论去解读纳音所得到的结论，显然不是纳音理论的本然。

此外，沈括在《梦溪笔谈·卷五》一文中发展了班固在《汉书·律历志》里面的所说的：“上生六而备之，下生六而损之，皆以九为法。九六阴阳，夫妻子母之道也。律娶妻而吕生子，天地之情也。”的说法将纳音五行的理论概括为“同类娶妻，隔八生子”[①]。但是，仔细分析班固、沈括等人的论述，他们的“娶

[①] 《梦溪笔谈·卷五》：六十甲子有纳音，鲜原其意。盖六十律旋相为宫法也。一律含五音，十二律纳六十音也。凡气始于东方而右行，音起于西方而左行，阴阳相错，而生变化。所谓气始于东方者，四时始于，木右行传于火，火传于土，土传于金，金传于水。所谓音始于西方者，五音始于金，左旋传于火，火传于木，木传于水，水传于土。（纳音与《易》纳甲同法：乾纳甲而坤纳癸，始于乾而终于坤。纳音始于金，金，乾也，终于土，土，坤也。）

纳音之法，同类娶妻，隔八生子。此《汉志》语也。此律吕相生之法也。五行先仲而后孟，孟而后季，此遁甲三元之纪也。甲子金之仲，黄钟之商。同位娶乙丑，大吕之商。同位，谓甲与乙，丙与丁之类。下皆仿此。隔八下生壬申，金之孟，夷则之商。隔八，谓大吕下生夷则也。下皆仿此。壬申同位娶癸酉，南吕之商。隔八上生庚辰，金之季。姑洗之商。此金三元终。若只以阳辰言之，则依遁甲逆传仲孟季。若兼妻言之，则顺传孟仲季也。庚辰同位娶辛巳，中吕之商。隔八下生戊子，火之仲，黄钟之徵。金三元终，则左行传南方火也。戊子娶己丑，大吕之徵。生丙申，火之孟，夷则之徵。丙申娶丁酉，南吕之徵。生甲辰，火之季，姑洗之徵。甲辰娶乙巳，中吕之徵，生壬子，木之仲，黄钟之角。火三元终，则左行传于东方木。如是左行至于丁巳，中吕之宫，五音一终。复自甲午金之仲，娶乙，未隔八生壬寅，一如甲子之法，终于癸亥。谓蕤宾娶林钟，上生太蔟之类。自子至于巳为阳，故自黄钟至于中吕皆下生，自午至于亥为阴，故自林钟至于应钟皆上生，予于《乐论》叙之甚详，此不复纪。甲子乙丑金与甲午乙未金虽同，然甲子乙丑为阳律，阳律皆下生，甲午乙未为阳吕，阳吕皆上生，六十律相反，所以分为一纪也。

妻”、“生子”之说只是对六十甲子纳音所对应五行的规律总结而并非对这种现象的解释。虽然后人如高似孙《纬略》、万民英《三命通会》、李光地《御定星历考原》、允禄等人所编纂的《钦定协纪辩方书》都认可了沈括的“娶妻”、“生子”之说的理论。但是，无论是沈括还是班固，他们的理论只能算是他们自己在熟悉六十甲子纳音的基础上得出的规律总结而非古人创作纳音的理论原始。这个道理很简单，因为无论是在睡虎地秦简还是在银雀山汉简里面，纳音五行的排列都不是如沈括他们所见的那样整齐划一以十天干为横向的六行排列，而是显得很有随意性。此外在《管子·五行篇》里面的纳音版本是最为简单的，根本看不出来所谓的“娶妻”、“生子”理论。

（三）以数字解读纳音五行的理论

除了用干支的五行生克解释纳音之外，另一解说就是立足于“数”的观念来解读纳音五行。在以数解释纳音的学者中，最早的可以上溯到汉代的扬雄[1]，其在《太玄经》里面说到天干和地支的对应数字：

子午之数九，丑未八，寅申七，卯酉六，辰戌五，已亥四。故律四十三吕三十六。并律吕之数，或还或否，凡七十有八，黄钟之数立焉。

甲巳之数九，乙庚八，丙辛七，丁壬六，戊癸五。

至于为何杨雄把干支分别和这些数字对应，明人王邦直认为“子云必有所见，诚诸儒之所未及也”[2]，并在《律吕正声》卷四、卷二十二分别对其作出了解说。[3]这样，就可以依据杨雄所言的干支对应的数字计算六十甲子的“数”：

[1] 江永：《律吕阐微·卷八·纳音》：“纳音之数与律吕相通，扬子《太玄》声律数乃六十干支纳音之源。”唐继凯：《纳音原理初探》也说到：按道理说，既然十天干、十二地支根据阴阳、五行及其数理关系都与五音十二律吕有着特定的对应关系，那么“采五行之情，占斗机所建”（蔡邕《月令章句》）的六十甲子与五音十二律自当有着一套更为严密的数理机制。据隋萧吉《五行大义》解释，这套数理机制还要追溯到扬雄《太玄经》的六十甲子干支数。

[2] （明）王邦直著，王守伦、任怀国等校注：《律吕正声校注》，中华书局，2012 年版，第 33 页。

[3] （明）王邦直著，王守伦、任怀国等校注：《律吕正声校注·卷四》：子午所以俱九者，子一阳生，午一阴生，皆得天一之数。一含九，故其数具九，为老阳之数；丑为大吕，其分数八。未为林钟，其寸数八，丑未所以俱八者，丑二阳生，未二阴生，皆得地二之数。二含八，故其数俱八，为少阴之数。寅为太簇，其分数七，申为 ，其寸数七，寅申所以俱七者，寅三阳生，申三阴生，皆得天三之数。三含七，故其数得七，为少阳之数。卯为夹钟，其分数六，酉为南吕，其寸数六，卯酉所以俱六者，卯四阳生，酉四阴生，皆得地四之数。四含六，故其数俱六，为老阴之数。辰为姑洗，其分数五，戌为无射，其寸数五。辰戌所以俱五者，五为天之中书。巳为仲吕，其分数四，亥为应钟，其寸数四，巳亥所以俱四者，巳四六阳已极，亥六阴之已极，皆得地六之数。六含四，故其数俱四，四为老阴之位。

甲子乙丑为三十四（金），丙寅丁卯为二十六（火），戊辰己巳为二十三（木），癸午辛未为三十二（土），壬申癸酉为二十四（金），甲戌乙亥为二十六（火），丙子丁丑为三十（水），戊寅己卯为二十七（土），庚辰辛巳二十四（金），壬午癸未二十八（木），甲申乙酉三十（水），丙戌丁亥二十二（土），戊子己丑三十一（火），庚寅辛卯二十八（木），壬辰癸巳二十（水），甲午乙未三十四（金）……

这样就不难发现纳音为金的干支尾数皆是四、纳音为火的干支尾数皆是一或六、纳音为木的干支尾数皆是三或八、纳音为土的干支尾数皆是二或七、纳音为水的干支尾数十的整数倍。这样再根据五行尾数加减五之后五行不变的原理，就可以得出：积数以五除之余一为火，余二为土，余三为木，余四为金，余五或十为水。所以现今的一些四柱命理之书凡涉及到纳音五行的时候也多是利用数字与五的倍数关系来确定干支的纳音属性。[①]此外南宋高似孙在《纬略》中也提到数字解释纳音，认为“三为火，九为木，一为土，五为水，此所谓纳音也。但数其干，不数其支。其源盖出于六十律旋宫法也。”

很明显以上这种情况和传统的《河图洛书》之：一六水、二七火、三八木、四九金、五十土是相悖的。对于这种差别陶宗仪转引《瑞桂堂暇录》用大量篇幅进行诠释，其曰：

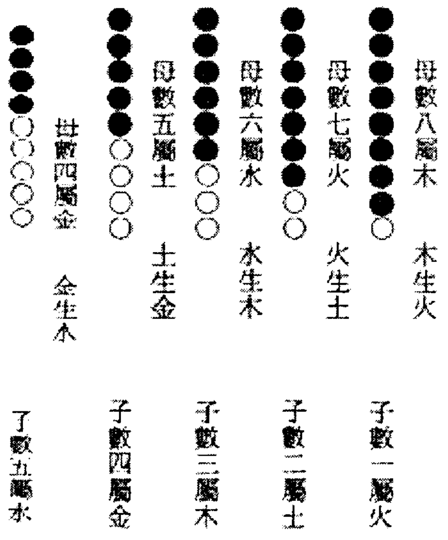
六十甲子之纳音，此以金木水火土之音而明之也。一六为水，二七为火，三八为木，四九为金，五十为土。然五行之中，惟金木有自然之音，水火土必相假而后成音。盖水假土，火假水，土假火，故金音四九，木音三八，水音五十，火音一六，土音二七。此不易之论也。何以言之？甲己、子午，九也。乙庚、丑未，八也。丙辛、寅申，七也。丁壬、卯酉，六也。戊癸、辰戌，五也。甲子、乙丑其数三十有四。四者金之音也。故曰金。戊辰、巳巳其数二十有八，八者木之音也，故曰木。庚午、辛未，其数三十有二。二者，火也，土以火为音，故曰土。甲申、乙酉，其数三十。十者，土也，水以土为音，故曰

《律吕正声校注·卷二十二》：“以日辰之数推之，黄钟为宫，其位在子，子之数九，甲为子干，其数亦九，故宫声三十九也。太簇为商，其位在寅，寅之数七，丙为寅干，其数亦七，故商声五十七也。南吕为羽，其位在酉，酉之数六，丁为酉干，其数亦六，故羽声六十三也。姑洗为角，其位在辰，辰之数五，戊为辰干，其数亦五，故角之声七十五也。应钟为变宫，其位在亥，亥之数四，日干不及，只以亥其数，故变宫声四十五也。蕤宾为变徵，其位在午，午之数九，甲为午干，其数亦九，故变徵声九十也……日干不及己、庚、辛、壬、癸者，以其数合于前五干之内，如甲与己合之类是也，此特五声之用数耳。

① 李顺祥：《四柱玄机》，中国商业出版社，第 50 页，中国商业出版社。徐丙昕：《四柱学教程》，中国商业出版社，2007 年版，第 90 页。

水。戊子、己丑，其数三十有一。一者，水也，火以水为音，故曰火。凡六十甲子皆然，此纳音之所起也。

除了上文《瑞桂堂暇录》所言“水假土，火假水，土假火”即水以土为音、火以水为音、土以火为音来调和纳音数字和《河图洛书》数字之间的差别之外。对于为什么在纳音五行里面水需要假借土来表示？为什么要水以土为音？却没有解释说明。此外江慎修在其《河洛精蕴》中也涉及到对纳音数和干支数的五行不同的解释，并作图表进行说明：



对于此图江慎修注释为：

纳音五行，合两干两支，依《太玄经》之数统计之，视其零数，以定五行。零一属火，零二属土，零三属木，零四属金，零五属水……丙寅丁卯，丙七丁六、寅七卯八，合得二十六数 ，凡十与五皆去之，余一数故属火，他皆仿此，此母生子之理也。子金者母为土，子火者母为木，观前图各列九数，以黑识母，以白识子，而五行之源可知矣。

当然江慎修的图表也有解释不完善的地方，例如在选择母数的时候何以金四而不九，木八而不三，这些都是他的图表的缺陷。

此外以数字解释纳音的还有杭辛斋所著《易契》，其对纳音五行的数理解释依据的是《周易·系辞传》里面的大衍之数。其曰：

盖纳音得数之算法，当以大衍为本，以大衍之数五十去一，除去甲己子午之积数，余则以五除之，得一则属水，水生木，其纳音为木。丙寅丁卯之

为火，当以积数二十六，除大衍五十去一，余二十三，以五除之余三，属木，木生火，故纳音为火。甲子乙丑之积三十四，以除大衍去一余五，五属土，土生金，故纳音为金。

当然，《易契》里面用大衍之数去一然后再用五行的相生解释纳音的说法虽然因与《周易》联系起来而显得有所根据，但是除去四十九之外的三十九、五十九、六十九等也未尝不可。

总之，用干支或者数的理论来诠释纳音五行的依据都是不能令人满意的。尤其是用干支五行“娶妻”、“生子”的理论和用数字解释一样，都是针对纳音五行已经存在的客观事实的事后分析归纳。所以黄大同先生在《六十甲子纳音研究》一文中写道：“‘同类娶妻，隔八生子’的理论应该源出先秦钟律的实践生律法，它是古人从宇宙阴阳学说的观念出发，根据先秦钟律法所产生的十二律形态已有结果而设计与释义出来的。”①

（四）纳音五行原理臆测

关于纳音五行，古今学者有不同的见解，最早的解释可以上溯到宋人沈括之《梦溪笔谈》其言纳音为：“盖六十律旋相为宫法也，一律含五音，十二律纳六十音也。”②明朱载堉认为纳音是“子午丑未，甲乙起宫；寅申卯酉，甲乙起商；辰戌巳亥，甲乙起角；丙丁而下例知。凡宫为土、商金、角木、徵火、羽水迭为次第而复始，各以所生者为纳音。”③而当今学者如唐继凯等人认为纳音是传统的历法体系：“所谓纳音，是指依照某种原则和计算方法将五音、十二律吕纳入干支、五行等为纪历标志的中国传统历法体系。”④黄大同先生则认为纳音“是一种从先秦经历历代传承至今的择时术。”⑤从上面的转引可以看出古今学人对于纳音的产生、性质等等都有着独特的见解。其实正如笔者在上文《纳音五行传承考辨》一节所言，纳音五行是一种不断变化不断发展的术数之学，其在不同的时代有着不同的用途，当然其理论原则或者依据也不尽一致。

此外，通过上文的分析也不难看出无论用数字的理论还是用干支的理论对于纳音五行的解释都是难以自圆其说的。至于纳音五行究竟是何种原理，笔者

① 黄大同：《六十甲子纳音研究》，《文化艺术研究》，2007 年第 4 期。
② 侯真平点校：《梦溪笔谈·乐律一》，岳麓书社出版社，1998 年版，第 43 页。
③ 朱载堉：《律历通融·卷一·求纳音》，商务印书馆《万有文库》本，1996 年版，第 16 页。
④ 唐继凯：《纳音原理初探》，《黄钟》，2004 年第 2 期刊。
⑤ 黄大同：《六十甲子纳音研究》，《文化艺术研究》，2009 年 7 月。

认为它和律吕的关系要远远大于其它诸如五行、阴阳、干支之类的关系。并且其中的干支因素也仅仅是一种中介，其直接因素应是十二律吕。

首先，我们需要先明确一点，即早期的纳音五行是相当简单的，它没有诸如“海中金”、“炉中火”之类的称呼。这一点可以在敦煌文书、睡虎地秦简和银雀山汉简中得到证明。此外董斯张在《广博物志》里面所说的“伏墓金”和“乘象火”之类也反映了纳音属性名称的紊乱，也就是说在纳音属性的表达中，干支结合之后的属性即金木水火土的表达自秦汉一直到元明乃至现在基本上是一致的。至于其名称的不同，应该是古人便于记忆或者对其作简单的区分而已，不需要作牵强的解释，所以朱载堉在其《律历融通》一书中认为“海中金”、“沙中金”是“术士俚语编成歌括便于记忆耳，元无别义，不必强解也。”[①]

此外，纳音五行既然冠名“纳音”肯定要和音律有关，而前面所说的干支理论也好数字理论也好，它们都没有涉及到律吕因素。只是仅仅从五行的生克出发去诠释纳音五行，这不免有失全面之嫌。并且纳音五行往往以纳音命名之，这说明其“音”的因素或者作用要远远大于“五行”的因素或者作用。估计这也是上文所列举的干支或者数字理论而不能圆满解释纳音的一个原因。故而笔者臆测，要对纳音五行进行诠释就要屏弃纳音的属性名称（海中金、伏墓金之类）以及诸如干支的生克或者数字的加减之类，因为笔者认为后者是学者对纳音既有属性的归纳是一种反方向的证明，也就是说是学者们先认识了纳音的属性之后，才开始寻找诸多的理论并试图用这些理论解释纳音。

关于纳音和律吕的关系，古代一些学者也有提及者，如宋代学者高似孙在《乐纬·卷七·纳音》中写道：

> 子为阳之始，午为阴之始，以甲加子，数至午加丑，数至未午，上得庚未，上得辛谓之阴。索阴又以甲加午，数至子加未，数至丑亦得庚辛，谓之阴匹阳。此纳干数也，从甲至庚凡七，七为西，素皇之气，故甲子乙丑皆为金，而三为火，九为木，一为土，五为水，此所谓纳音也。但数其干不数其支，其源盖出于六十律旋宫法也，一律含五音，十二律含六十音。

在此，高似孙虽然还是试图以数字的关系解释纳音现象，但是其开始认识到纳音出自“六十律旋宫法”，但是没有对这一假设进行研究。此后李如篪在《东园丛说·纳音》里面就专门用十二月与十二律吕、地支对应的关系分析纳音：

> 《礼》云：十二律旋相为宫，盖十二律应在十二月，每月各自为宫，

① 朱载堉：《律历融通·卷三·律音》，四库全书文渊阁本。

各自有商角徵羽，共五声作乐谓之一均。故十二月有十二等宫声，十二等商声，十二等角声，十二等徵声，十二等羽声。其清浊高下各自不同，总十二月为六十音，谓之纳音者。纳此六十音于六十甲子之中也，且如甲子乙丑海中金是十一月十二月之商声也，丙寅丁卯炉中火是正月二月之徵声也，戊辰己巳大林木是三月四月之角声也，庚午辛未路傍土是五月六月之宫声也，甲寅乙卯大溪水是正月二月之羽声也，以类推之不必概举是为纳音。

但是李如篪的这种解释只是笼统的说出了纳音与律吕的关系，没有解释为何与干支结合之后会发生变化。总之古代的学者虽然曾考虑到纳音与律吕的关系，但是囿于固有的干支生克与数字原理而没有继续探讨。所以现在要对纳音五行进行诠释就应该摒弃了以上诸多杂念，专注于从“音”的方面诠释纳音学说。

关于音，古人有五音和十二律的基本理念。五音无非宫、商、角、徵、羽，而十二律则是黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射、大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟。尤其是十二律在古代演奏的时候不可能是单一的，它们之间必须相互配合才能生成动听的音乐，犹如现今的七个音符它们都是靠互相结合而组成优雅音乐的。理论上十二律吕是可以随意并且随机结合的，但是在诸多的结合方式中，十二律吕也有自己的结合特点，根据一些文献我们可以推测在古人看来十二律吕之间有一些结合是特定的或者是比较理想的状态，如在《周礼·春官宗伯》中记载的十二律吕组合应该就是古人认为比较理想的一组状态：

乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》，以祀天神；乃奏大簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示；乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》，以祀四望；乃奏蕤宾，歌林钟，舞《大夏》，以祭山川；乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》，以享先妣；乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。

在这里黄钟和大吕组合祭祀天神、太簇和应钟组合祭祀地示、姑洗和南吕组合祭祀四望、蕤宾和林钟组合祭祀山川、夷则和仲吕组合祭祀先妣、无射和夹钟组合祭祀先祖。由于各个祭祀的对象在古人眼里都是比较神圣的，所以这些组合也不能看成是随机的。在后文笔者所提到的纳音与择日的关系的时候，分析到古人有一种“律吕纪月”的观念，就是把十二律吕和十二月一一对应，而十二月又是和十二地支对应，这样《周礼·春官宗伯》里面十二律吕的组合就可以转变为地支的组合：子丑、寅亥、辰酉、己申、午未、戌卯。而这六对组合就是现今所说的地支六合：子丑合化土、寅亥合化木、卯戌和化水、辰酉

和化金、巳申和化水、午未和化土。对于这种十二地支六六相和的原因，很多命理学者的著作都没有交代。其实笔者认为，出现十二地支两两和化的原因是由于地支比附于律吕的结果。上文《周礼》里面的律吕配合祭祀神祇应该是其最初的形态，只不过后来十二地支比附于十二律吕把律吕之间的配合融合到地支里面的使用，所以离开律吕的因素地支的六合就难以解释。

此外，在先秦时期还出现了三个地支一组的三合局，如在云梦楚简中的一些简文里面，饶宗颐先生对其作出较为详细的考释：[①]

丑巳酉金，金胜木；未亥卯木，木胜土；

辰申子水，水胜火；戌寅午火，火胜金。

而刘乐贤先生在其《五行三合局与纳音说——读饶宗颐先生<秦简中的五行说与纳音说>》一文里面结合《淮南子·天文训》[②]认为《天水放马滩秦简·日书》里面的《五行书》："木生亥，牡卯者未；火生寅，牡午者戌；金生巳，牡酉者丑；水生申，牡子者长。"当作："木生亥，壮卯老未；火生寅，壮午老戌；金生巳，壮酉老丑；水生申，壮子老辰。"[③]也是地支三合的体现。关于三合局的原因《淮南子·天文训》的诠释可以看做是对《放马滩秦简》的扩展。

但是笔者认为，《淮南子·天文训》和《放马滩秦简》对于三合局的解释是战国时期五行学家用五行理论对于地支关系的一种扩展，并非三合局的初衷。例如"木生于亥，壮于卯，死于未"，为什么不是木生于子、壮于寅，死于丑？因为寅属阳木而卯属阴木，若论"壮"的程度寅是大于卯的。

至于三合局的原始，笔者还是主张其和律吕有关。因为按照《史记·律书》、《汉书·历律志》等文献的述说，律吕的起源要比干支早（见前文音乐与数的关系），考虑到十二地支与十二律吕的对应，上文中的三合局可以作如下转换：

申、子、辰--→夷则、黄钟、子姑

巳、酉、丑--→仲吕、南吕、大吕

寅、午、戌--→太簇、蕤宾、无射

亥、卯、未--→应钟、夹钟、林钟

再加上上文所说的六合：

[①] 饶宗颐：《秦简中的五行说与纳音说》，《古文字研究》，第十四辑，第 263 页。

[②] 《淮南子·天文训》原文："木生于亥，壮于卯，死于未，三辰皆木也。火生于寅，壮于午，死于戌，三辰皆火也。土生于午，壮于戌，死于寅，三辰皆土也。金生于巳，壮于酉，死于丑，三辰皆金也。水生于申，壮于子，死于辰，三辰皆水也。"

[③] 刘乐贤：《五行三合局与纳音说——读饶宗颐先生<秦简中的五行说与纳音说>》《江汉考古》，1992 年第 1 期。

子、丑—→黄钟、大吕

寅、亥—→太簇、应钟

辰、酉—→姑洗、南吕

申、巳—→夷则、仲吕

午、未—→蕤宾、林钟

戌、卯—→无射、夹钟

这样在先秦时期十二律吕之间至少出现了以上十种特殊的组合形式，此后随着律吕和地支之间的转换替代而被地支所引用。

关于天干，它们和十二律吕之间的对应关系似乎不是很明显，按照《吕氏春秋》和《月令》的记载其对应如下：

甲、乙—→太簇、夹钟、姑洗

丙、丁—→仲吕、蕤宾、林钟

戊、己—→黄钟之宫

庚、辛—→夷则、南吕、无射

壬、癸—→应钟、黄钟、大吕

如此，就可以把六十甲子转换成律吕，如甲子乙丑（海中）金、丙寅丁卯（炉中）火：

甲，子—→太簇、夹钟、姑洗，黄钟

乙，丑—→太簇、夹钟、姑洗，大吕

丙，寅—→仲吕、蕤宾、林钟，太簇

丁，卯—→仲吕、蕤宾、林钟，夹钟

这样就会发现甲子乙丑和丙寅丁卯的特点：即甲子乙丑是同一属性，其前三律吕是一样的；丙寅丁卯是同一属性，其前面的三个律吕也是一样的。这种特点在其它五十八个干支中也是一致的，如庚午辛未（路旁）土、壬申癸酉（剑锋）金：

庚，午—→夷则、南吕、无射，蕤宾

辛，未—→夷则、南吕、无射，林钟

壬，申—→应钟、黄钟、大吕，夷则

癸，酉—→应钟、黄钟、大吕，南吕

以上皆说明纳音六十甲子中相邻的两个甲子属性相同是因为他们的天干所代表的律吕一致。但是在上文中我们也会发现甲子乙丑（海中）金和壬申癸酉

（剑锋）金都是属于金的纳音干支，而两者之间没有任何相同的律吕。所以只能说凡是天干所代表的律吕一样的干支其纳音属性是一致的，但是不能仅仅凭借天干所代表的律吕去诠释纳音。因为在六十干支纳音的组合中，地支是最基本的要素，并且天干从某种程度上也是由于地支和律吕的对应关系才和律吕结合的，这在《吕氏春秋》和《月令》的对应表格中可以看出。

根据早期的出土文献如睡虎地秦简、银雀山汉简，六十干支纳音不像现在这样整齐，如我们常常把甲子乙丑、壬申癸酉这样成对的并写，但是根据简帛，在战国时期它们很有可能是分开写的，即金：甲子、壬申、乙丑、癸卯。所以诠释纳音就需要单独地分解每一干支之间的律吕关系。根据上文甲子的律吕是“太簇、夹钟、姑洗，黄钟”而乙丑的律吕是“太簇、夹钟、姑洗，大吕”，虽然在睡虎地秦简里面它们两者不是相连的，但是根据后世的纳音归属，它们之间的关系是密切的，即不但是纳音之金还是同一类别的之金。但是黄钟和太簇、夹钟、姑洗组合所生成的音与大吕和太簇、夹钟、姑洗组合所生成的音虽然属性一致、名称一致但是由于两者的构成因素不同，所以两者之间仍然有所区别。隋人萧吉在《五行大义·纳音》中详细论述了两者的区别：

甲子、壬申、甲午、庚辰、壬寅、庚戌为阳商。乙丑、癸酉、辛亥、乙未、辛巳、癸卯、为阴商。丙寅、戊子、甲辰、甲戌、丙申、戊午为阳徵。丁卯、己丑、乙巳、乙亥、丁酉、己未为阴徵。戊辰、庚寅、壬午、壬子、戊戌、庚辰为阳角。己巳、辛卯、癸未、癸丑、己亥、辛酉为阴角。庚午、丙戌、戊申、戊寅、庚子、丙辰为阳宫。辛未、丁亥、己酉、己卯、辛丑、丁巳为阴宫。甲申、壬辰、丙午、甲寅、丙子、壬戌为阳羽。乙酉、癸巳、丁未、丁丑、乙卯、癸亥为阴羽。

根据《五行大义》甲子乙丑虽是同一种属性的金，但是仍然有着阴阳之别。这种差别似乎对纳音的影响不大。但可以在干支所反映的律吕中因地支所代表律吕的不同而反映出来。

所以，笔者认为六十干支的纳音就是干支所代表的律吕之间组合而成的新的律吕之音。如甲子之干支所反映的律吕是“太簇、夹钟、姑洗，黄钟”，这四个律吕组合就是商音（金），此外不见得只有这四个律吕组合才能结合为商音，如乙丑的律吕是“太簇、夹钟、姑洗，大吕”，它们组合也是商音（金）但是它和甲子之律吕商音有着阴阳之别。而壬申和癸酉所对应的“应钟、黄钟、大吕，夷则”、“应钟、黄钟、大吕，南吕”之间的组合也是商音（金）但是这种商音

（金）和甲子乙丑所对应的商音（金）因构成的律吕不同所以也是有所区别的，所以后世的“剑锋金”、“海中金”之说虽然是抽象的描述但是其客观上表述了它们之间的差异。

通过这种律吕组合而生成新的五音在战国时期是有事实依据的，如天水放马滩战国晚期秦墓出土的竹简文字之《日书》乙种的《占卦》有相应的章节：

夷则、黄钟、姑洗之卦曰是，是可亡不复，可求弗得，中时不乐，又若席舞，上下行往，其中吾步。（乙133）

天降令乃出大正，间吕、六律、皋陶所出，以五音十二声为某贞卜，某自首。春夏到十月，赏有危，准罪，蛊言语疾病，葬死者……（乙151）

母（无）射、大（太）簇、英（蕤）宾之卦曰是，是水火之贫，贫虽蔓以云，口口可论可言，里室可迁，徒投其户门，公认大始寓。(乙163)

投黄钟之首，光矣。……事君有初毋后。贾市，行财皆然。（乙153）

中（仲）吕，利矣，材矣，市贩事夹。有合某(谋）矣，曰：贞在中吕。是谓中泽有水不，有言不恶，以利贾市，可受田宅。（乙315）

旦至日中，投中太簇，虎也。色大口，长腰。其行延延矣，色赤黑，虚，善病中。（乙90）

在简文里面不难发现古人曾使用律吕的组合来占卜事宜。虽然它有着比附周易卦象之嫌疑，但是其最基本的还是依靠不同律吕组合所产生新的“音”去占卜而不是用“卦象”去占卜。也就是说古人有着用律吕结合占卜的习俗，而律吕一旦和干支结合转换之后，干支的不同组合在古人眼里也会呈现出不同的律吕组合，这样六十干支的罗列就可以变成六十组不同律吕的罗列。而不同律吕的组合又可以生成不同的音，五音又可以和五行互相转换，使得干支的律吕之五音又转变成五行的状态。这样在六十干支的组合形态下律吕通过两次转变就没有体现出现，所以后人在诠释纳音的时候对律吕的因素就不够重视，而过多的考虑五行的因素。

总之，纳音五行的基本依据是“音”也就是十二律吕之间的组合分化。而六十干支的纳音属性不是由于干支的生克原理或数字的组合，而是由于六十干支所代表的律吕结合使得其出现新的五音，新的五音又转变成五行，构成了六十甲子纳音的五行属性。此外在同是属于金的干支之中，如甲子乙丑、壬申癸酉、壬寅癸卯、甲午乙未等干支，它们的纳音虽然是同属于商音之金，但是由于构成的律吕不同，古人会很容易的对其区分。但是在传承的过程中由于人们

对律吕知识的逐渐淡化，对于这些区别就不容易理解，所以就对同属于金的这些干支命名为海中金、剑锋金、钗钏金、金箔金之类。再往后的一些学者又对这些金的名字望文生义再进行附会，久而久之就形成了现今“剪不断理还乱”的纳音理论了。

四、纳音五行的影响和使用

关于纳音五行的影响和使用，据笔者所阅资料，其范围是比较广泛的，它涉及到生活的各个方面，尤其是在婚姻、择日等方面。[①]

（一）纳音五行与婚姻

罗泌在《路史余论·纳音五行说婚历妄》一节里面有批判以纳音五行择婚的言论，保存了古人用纳音理论来择婚的习俗。其具体细节如下：

甲乙木，丑未土，子水而午火，六者无一金而风后妃合乃以甲子、乙丑、甲午、乙未为之金，此出乎数者然也。数之所合变之所由出也。乾为天，坤为地，乾坤合而为泰，德为父，红为母，德红合而为东。干为君，支为臣，支干合而纳音生是。故甲乙为君，子丑为臣，子丑甲乙合而为金，盖五行之在天下各有气性，有材位，或相济或相克，若成器未成器，旺在受绝，绝中受气，惟相妃而取之，为不同尔。

以上是《路史》所记载纳音择婚的理论依据，可知当时的人们在婚嫁方面是比较流行使用这一理论的，不然罗泌也不至于对其大加批判。在这一章节的论述里面，罗泌着重讲解了纳音的原理，对于为什么把它使用于婚嫁却没有仔细的交代。笔者推测之所以用于婚嫁还应该是和五行生克相济有关，罗泌在结尾也写到“夫妻子母相济相克、相上相下，而吉凶之兆着矣”，大概就是对生克的描述。至于纳音择婚生克是以当事人的出生年、月、日、时某一柱或者全部来作为纳音生克对比，则不可而知。

---

① 这些应用在北宋时期王洙所编纂的《地理新书》中有着详细的记载。按《地理新书》是北宋仁宗时期王洙所奉敕编纂的官方地理文书，其是对以前地理堪舆的全面整理也是后代地理堪舆的发展圭臬。在这部三十卷的（现为十五卷）地理堪舆著作中保存了大量关于纳音的资料，如五音三十八将内从外从位、五音三十八将图、五音山势、五音地脉、五音男女位、五音所属等等，这对于研究北宋以前的纳音有着莫大的裨益，而本节笔者的纳音的使用也主要依据此书而成。

（二）纳音五行与择日

用纳音来择日是古代纳音理论运用最为广泛的一种形式。这一点在睡虎地秦简和银雀山汉墓竹简里面有明确的记载：

秦简《日书》标有《禹须臾》的文子，其内容为古人附会禹的择日书，其中有如下内容：[①]

（1）辛亥、辛巳、甲子、乙丑、乙未、壬寅、癸卯、庚戌、庚辰，莫（暮）市以行有九喜，丁卯不可以行船。

（2）癸亥、癸巳、丙子、丙午、丁丑、丁未、乙酉、乙卯、甲寅、甲申、壬戌、壬辰。日中以行有五喜，六壬不可以船行。

（3）己亥、己巳、癸丑、癸未、庚申、庚寅、辛酉、辛卯、戊戌、戊辰、壬午，市日以行有七喜，六庚不可以行。

（4）丙寅、丙申、丁酉、丁卯、甲戌、甲辰、乙亥、乙巳、戊午、己丑、己未。莫食以行有三喜。

（5）戊申、戊寅、己酉、己卯、丙戌、丙辰、丁亥、丁巳、庚子、庚午、辛丑、辛未。旦以行有二喜。

银雀山竹简里面的干支虽然不全，但可以通过睡虎地秦简的比对得知两者基本上是一致的：

角　角风戊戌、己亥、戊亥（辰）、己巳、庚口……。0931

禹　禹风壬辰、癸巳、壬戌、癸亥……。0960

商　商风庚辰、辛巳、庚口……。0984

宫　宫风庚子、辛丑、辛未、戊申、己酉……。1198

徵　徵风丙寅、丁卯、甲戌、乙亥、丙申……。1475

虽然两者的择日目的不一样：睡虎地为择日出行类纳音而银雀山为战争安排事宜类纳音。但是毋庸置疑的是两者都是择日的功能。至于为何纳音具有择日的功能，笔者推测这和古代中国“律吕纪月法”[②]有关。因为在纳音的理论中，五音和五行、阴阳、律吕、月份、颜色等等密切结合，牵一发而动全身。这一点在《吕氏春秋·音律篇》最明显：

黄钟之月，土事无作，慎无发盖，以固天闭地，阳气且泄。

大吕之月，数将几终，岁且更起，而农民，无有所使。

---

① 原文见睡虎地秦墓竹简整理小组整理：《睡虎地秦墓竹简》，文物出版社，1990年版。

② 唐继凯：《纳音原理初探》，《黄钟》，2004年第2期。

太蔟之月，阳气始生，草木繁动，令农发土，无或失时。

夹钟之月，宽裕和平，行德去刑，无或作事，以害群生。

姑洗之月，达道通路，沟渎修利，申之此令，嘉气趣至。

仲吕之月，无聚大众，巡劝农事，草木方长，无携民心。

蕤宾之月，阳气在上，安壮养侠，本朝不静，草木早槁。

林钟之月，草木盛满，阴将始刑，无发大事，以将阳气。

夷则之月，修法饬刑，选士厉兵，诘诛不义，以怀远方。

南吕之月，蛰虫入穴，趣农收聚，无敢懈怠，以多为务。

无射之月，疾断有罪，当法勿赦，无留狱讼，以亟以故。

应钟之月，阴阳不通，闭而为冬，修别丧纪，审民所终

这样，在《音律篇》里面自十一月开始到十月结束，全年十二个月全部按照律吕五音的方式罗列。到班固作《汉书·历律志》的时候，就更加详细地展开论述：

黄钟：黄者，中之色，君之服也；钟者，种也。天之中数五，五为声，声上宫，五声莫大焉。地之中数六，六为律，律有形有色，色上黄，五色莫盛焉。故阳气施种于黄泉，孳萌万物，为六气元也。以黄色名元气律者，著宫声也。宫以九唱六，变动不居，周流六虚。始于子，在十一月。

大吕：吕，旅也，言阴大，旅助黄钟宣气而牙物也。位于丑，在十二月。

太族：族，奏也，言阳气大，奏地而达物也。位于寅，在正月。

夹钟：言阴夹助太族宣四方之气而出种物也。位于卯，在二月。

姑洗：洗，洁也，言阳气洗物辜洁之也。位于辰，在三月。

中吕：言微阴始起未成，著于其中旅助姑洗宣气齐物也。位于巳，在四月。

蕤宾：蕤，继也；宾，导也，言阳始导阴气使继养物也。位于午，在五月。

林钟：林，君也，言阴气受任，助蕤宾君主种物使长大茂盛也。位于未，在六月。

夷则：则，法也，言阳气正法度，而使阴气夷当伤之物也。位于申，在七月。

南吕：南，任也，言阴气旅助夷则任成万物也。位于酉，在八月。

亡射：射，厌也，言阳气究物，而使阴气毕剥落之，终而复始，亡厌已也。位于戌，在九月。

应钟：言阴气应亡谢，该臧万物而杂阳阂种也。位于亥，在十月。

这样全年的举措全部按照十二律吕的阴阳属性来安排。由于在不同的季节会有不同的音律属性，而每天的干支属性也会以纳音的形式代表着不同的音律。当两者的音律一致的时候即使一种和谐的状态，适合做一些聚食事物，反之就是对自然规律的违背，是一种不合理的举措。

（三）历史上相关纳音五行事例的分析

纳音五行作为古代一种比较高级别的乐占形式，在中国历史上一直流传着。虽然各个时代纳音五行的使用范畴不尽一致，如在梳理纳音的版本的时候我们便可以得知纳音在先秦、秦汉、隋唐、元明是有不同的类型和使用目的。此外，虽然历史上记载纳音五行的言辞很多，但是在浩瀚的典籍里面难以搜罗几件代表性的纳音占卜事例。即便费尽心思搜索出几件有关纳音的占卜事例，其内容要么缺乏理论依据要么是一些方术学家们笼统的断言，故而这些事例对于阐释纳音五行是有限的。所以后文的纳音事例仅仅作为一种学术参考而已：

尚献甫，卫州汲人也，尤善天文。则天时召见起家，拜太史令。数顾问灾异事皆符验。长安二年，献甫奏曰：臣本命纳音在金，今荧惑犯上，诸侯太史之位，荧惑火也，火能克金，是臣将死之征。则天曰：朕为禳之，遽转献甫为水衡都尉。谓曰：水能生金，又去太史之位无忧矣。其秋献甫卒，则天甚嗟异惜之。（《太平御览·卷第七百三十三·方术部·十四》）

按长安二年为壬寅年，壬寅年纳音为（金箔）金，此年本与尚献甫本命无碍，但是其以荧惑火出现克己金命而为死征。其命理预测和明清以后的不同，如《三命通会》主要是八字和流年、大运的生克，对于岁星如荧惑之类的很少考虑，因为在后人眼里八字和星象是属于不同的系统的。

太祖禅周之岁，岁在庚申，夫庚者金也申亦金位，纳音是木，盖周氏称木为二金所胜之象也。（《宋史·卷七十·律历志》）

这则事例所使用的纳音占卜理论也是颇为杂糅，因为按照纳音的属性，庚申为（石榴）木，这对后周的木德[①]本是有利的。但是作者却认为庚申年是后周的险兆，其推算是既把庚申作为纳音的整体考虑又把庚申的干支单个考虑，然

[①] 宋人董正功：《续家训·卷七》言“后周为木德”。《宋会要辑稿》亦言“后周承魏为木德”。

后分析其中的生克关系。这种方法现今看来也是不符合逻辑的：既然使用庚申年的纳音，就应该和周的建立时间的纳音作综合分析，并且庚申一旦以纳音定也就意味着庚、申两个干支失去了原有的属性。而作者则混为使用，不免显得附会。

> 嘉定四年，辛未五月二十二日，潚得男。其八字：辛未、乙未、癸酉、癸亥，以辛未土克癸亥水，或以为大海水非土之所能克，是不然，辰戌丑未皆为土，而未乃坤位，纳音又为土，是坤土也，坤为地。《中庸》谓：振河海而不泄者也，何克之云，欲名以振又有当避者，易曰地势坤，君子以厚德载物，名曰厚孙抑诲之使从厚云。（宋，楼钥：《玫瑰集·名厚孙》）

按辛未纳音为路旁土，癸亥纳音为大海水，乙未纳音为沙中金，癸酉纳音为剑锋金。按照文意，其年柱的纳音是本命的关键，由于辛未土克癸亥水其对命理没有伤害，但是癸亥按照纳音的属性是大海水，而辛未仅仅是路旁土，难以相克。所以在起名字的时候要提升辛未土的分量故以“厚”字增之。这个事例和现在的四柱纳音测命较为相似，都是以年柱为基准而分析和其它三柱之间的关系。但是该事例只是考虑了年柱和时柱的生克，而未考虑月柱和日柱。因为日柱和月柱皆是纳音之金有泄本命之忧，虽然“厚”字弥补了被泄之土，但是很显然起名字带“厚”的初衷不是因为月柱和日柱之金泄本命之土而是为了克大海之水亦即时柱之水。虽然这种纳音测命事例和现在的纳音测命有所区别，但是已经比较接近了，应该看作是现在纳音测命的早期形态。

第七章　结语

至此，我们可以对先秦时期的乐文化有了比较详细的了解，也知晓了中国古代礼乐文明中乐文明的基本状况。总之，先秦时期的乐文化经历了中国社会发展的史前时期、提升的夏商时期和礼乐文化紧密结合的西周以后时期，以及不断儒家化的春秋战国时期和战国以后的方术化时期。并且在各个时期都表现出不同的特点和时代主题，这种现象既表现出了先秦时期乐文化作为一种社会文化的变迁也反映了乐文化作为历史的产物有着明显的历史烙痕。

在史前时期，也就是现今我们常常谈论的原始社会或者三皇五帝时期，乐文化伴随着人类社会文明的曙光一起登上历史舞台。但是这一期的乐文化从产生的那一刻起由于受到当时社会生产力或者时人的信仰观念等原因，表现出了具有群体性和区域性以及乐器制作方面的稳定性等诸多特点。在史前时期晚期的有虞氏家族中，乐文化成为该家族最为突出的特点。纵观有虞氏家族，它是以音乐立家、以音乐昌盛最后也是以音乐衰落。并且这个家族的乐文化对后世的区域音乐、教育、音乐理论等皆产生了诸多影响。

关于夏商时期，传统的典籍文献和近代而来的考古发掘、甲骨文的释读等工作使得人们对这一时期的乐文化有了比较深刻的认识。夏商时期的乐器、乐舞都较史前时期取得了很大的进步，尤其是在乐器的制作材质上取得了重要的突破——青铜的应用——使得这一时期的乐器无论是在音质上还是在外观上都展现了欣欣向荣的局面。乐舞和乐器也被频繁地在军事、饮食、丧葬、祭祀等诸多社会活动中使用，这种乐文化与其它活动的结合为西周以后礼乐文明的形成奠定了基础。再加上这一时期乐器和乐舞的进步，使得我们相信西周以后的礼乐文明是在夏商乐文化发展的基础上产生的，而非传统认识上周公制礼作乐之类一蹴而就的工作。

西周以后，乐文化和礼文化得到了全面的结合。在“经礼三百，曲礼三千”的周代社会，各种礼仪活动中几乎无处不有乐事，吉礼之祭祀日月星辰、山川社稷、灵堂祖先，凶礼之自然灾害、丧地失国、他人死丧，军礼之大田大均、出操演练、祭祀作战，宾礼之接待友人，嘉礼之宴飨、大射、乡饮酒、冠婚等等皆有乐事活动。其中用乐之条件、使乐之制度也不断完善，以至于无礼不有乐、无乐不含礼，生动的展现了西周以后礼乐文明的社会状况。

步入春秋战国之后，随着生产力的进步，乐器的制作更加精良规模也不断壮大；乐曲更是如雨后春笋般的涌现出来，据笔者所统计的《先秦时期乐曲一览表》和《先秦时期乐师一览表》（见附录部分），绝大多数的乐曲都是在这一时期创造的，此外，乐师的数量也大为增加。各个国家虽然囿于地域因素而表现的乐文化有所差别，但是也已经出现了交流融合的现象，这一点在曾侯乙墓钟铭文里面有着深刻地体现。音乐理论如音乐教育、音乐占卜等也不断涌现。这一时期还出现了被诸子广为非难的“新声”，由于“新声”冲击了传统的乐文

化，并给政治带来一些负面的影响，所以遭到了社会的诸多非难。以孔子、孟子、荀子为代表的春秋战国时期的儒家学者立足于对“新声”的改造，不断阐述和发展儒家的音乐思想。由于这些思想大多是针对于当时的“新声”问题，所以儒家对当时“新声”的批判或者改造成为儒家音乐思想的主要体现。这一过程的完成也标志着儒家对当时乐文化的儒家化的完成——从儒家思想、道德等理念出发对当时的音乐作出新的诠释。并且随着后世儒家在中国历史上主体地位的确立，这一儒家化的乐文化思想一直影响着中国乐文化的发展。

战国以后，乐文化的发展受到方术文化的影响，不断显现出了其方术层次的特点。如音乐在这一时期不断与代表术数的阴阳、五行、《周易》等理念结合，最终形成音乐的天地一体观，使得音乐与数、日常生活、个人志趣、个人性格、国家政治等等产生关联。这种音乐的天地一体观念又发展出音乐占卜预测理论，如军事乐占、察情乐占、伦理乐占以及姓氏乐占等等。在这些音乐占卜术数中纳音五行作为一种比较高级的乐占形式，它结合阴阳、五行、干支、律吕等诸多因素成为当时以及后世重要的音乐占卜理论，被广泛地运用在婚姻、择日等方面。但是这一理论在古文献的宗师传承记载中有着很大的附会性质，所以只能从历代文献关于纳音五行的详细内容方面了解其历史演绎。在文献传承中我们可以了解到从先秦一直到明清时期纳音五行在历史发展中的变化。关于纳音五行的解读古今学者大多立足于干支理论和数字理论，但是这两者都不能完美地诠释纳音五行，故而笔者从纳音五行的“音”也就是“律吕”成份去解读纳音，以便学人对纳音五行原理有新的认识。当然，由于笔者学识所限，对于纳音五行的解说仍有很多未完善的地方，尤其是对于干支所代表的律吕组合为何生成对应的五行一直没有作出满意的研究，只能寄希望于在以后的学习中不断钻研，并不断向相关师长请教。

以上是本论文的大概研究内容，在此我们对先秦时期的乐文化可以有比较全面的认识和了解，尤其是关于西周以后乐文化和礼文化的结合、春秋战国时期音乐的儒家化、战国以后纳音五行的发展等方面。在后文的附录部分，有一篇是关于先秦时期农事音乐的论文，这是考虑到先秦时期中国的农业立国使得农业成为社会的基础，故而有必要研究音乐在这一时期与农业的关系。其它两篇分别是关于先秦时期乐师和乐曲的统计表格，并附录了它们的出处，藉此对于了解这一时期乐文化的“量化”也是比较直接的。

附录一　先秦时期乐与农事关系的探讨[①]

犹如古代中国虽然是农业文明国家，但所创造的社会财富不仅限于农业成果一样，先秦时期的农事活动也不只是单一的春耕夏耘和秋收冬藏。在先秦时期的农事活动中，音乐占据了相当大的比重，诸多场合的农事音乐也构成了中国先秦时期音乐史的一个重要组成部分，这种农事音乐活动涉及到农事祭祀、农事劳动以及农事时令等诸多方面，笔者将在下文对这些乐事进行详细考证，以求先秦农事音乐之大观。

一、农事祭祀之乐事

先秦时期农事祭祀活动所涉及到的乐事主要包括祭祀田祖、雩祭和蜡祭等三个方面。祭祀田祖和蜡祭主要是向田祖祈求丰收或者是丰收后的酬谢田祖，但是即便是酬谢田祖，其最终目的也是为了下一次的丰收；而雩祭的目的是很明确的，即祈求风调雨顺以求丰收。由于音乐的主体思想是一种欢快娱乐的目的，故而若要获得丰收就必须首先博得农业之神的欢心，故而祭祀它们的时候用乐也必然的。

农业之神有很多种称谓，如田祖、先啬、司啬、社稷等等，祭祀这些神祇的时候乐事是不可或缺的。如《周礼·籥章》：“凡国祈年于田祖，吹《豳雅》，击土鼓，以乐田畯。”郑玄注以为《豳雅》就是《诗经》之《七月》，亦即祭祀田祖祈祷丰收演奏《七月》之乐歌和敲打土鼓。《诗经·甫田》：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷粟。”郑玄解释“御”为迎接，也就是用弹奏琴瑟及击打土鼓来迎接田祖之神而祭祀之，以求风调雨顺而来年“千斯仓，万斯箱”。又《周颂》之《载芟》也是祭祀土谷之神的祭祀乐歌，孔颖达《正义》言“《载芟》诗者，春籍田而祈社稷之乐歌也。谓周公、成王太平之时，王者于春时亲耕籍田，以劝农业，又祈求社稷，使获其年丰岁稔。诗人述其丰熟之事，而为此歌焉。”《诗经》之《良耜》正义曰：“《良耜》者，秋报社稷之乐歌也。谓周公、成王太平之时，年谷丰仁，以为由社稷之所祐，故于秋物既成，王者乃祭社稷之神以报生长之功。诗人述其事而作此歌焉。”《诗经》之《丰年》正义曰：“《丰年》，秋冬报之乐歌也。谓周公、成王时，

[①]本文根据拙作《先秦时期的农事音乐探索》改编，见《农业考古》，2014年第1期。

致太平而大丰熟，秋冬尝蒸，报祭宗庙。诗人述其事而为此歌焉。”《孝经援神契》言：“稷者，五谷之长。五谷众多，不可遍祭，故立稷而祭之。”故《周礼·大司乐》言：“乃奏大簇，歌应钟，舞《咸池》，以祭地示。”郑玄注“地示，所祭于北郊，谓神州之神及社稷。”此外在先秦时期，有时候社稷的祭祀又是分开的，如商人《桑林》之乐舞就是单独祭祀社的一种乐曲。[1]而修海林先生通过对“樂”字的甲骨文字形分析，认为其“上半为谷穗状，下半为禾类植物茎干状。”其所表达的是先民们：“对耕种、收获不易自然而然产生出来的一种喜悦心情。”[2]

古代中国是农业立国，风调雨顺是全天下的普遍追求，所以一遇到洪水或者干旱等不利于农业生产的情况，各种大规模的祭祀活动就会出现。即便今日，广大农村也广泛地有着“求雨”、“止水”的活动，其一般是祭祀龙王爷，然后会搭戏台为龙王爷唱戏之类的，这种戏一般称作“雨戏”或“旱戏”。[3]其实这种为神唱戏的活动如果向先秦时期追溯，也可以找到渊源。如清人乔松年《纬攟》引《乐稽耀嘉》言“凡求雨，男子（女）欲和而乐，开神山神渊，积薪夜击鼓，譟而燔之。”这种求雨乐事在先秦时期一般称作“雩祭”。按《周礼·春官》里面有“舞师”这一职位，其职责之一就是：“教皇舞，帅而舞旱暵之事。”郑玄注曰“旱暵之事谓雩也，暵，热气也。皇舞，蒙羽舞，书或为䍿，或为义。”这种舞蹈在古代又叫做“雩”，如《礼记·月令》记载在仲夏之月“大雩帝，用盛乐”[4]这种盛乐规模如何？且不说歌舞如《云门》之类的规模，但看乐器的使用就可以体验一番，郑玄解释的盛乐是上文“乐师修鞀鞞鼓，均琴瑟管箫，执干戚戈羽，调竽笙篪簧，饬钟磬柷敔”这些乐器一块演奏，其场面之大自然可知。当然，不见得所有的雩祭都是如此规模，一般而言这种有如此盛大音乐配合的雩祭只在仲夏这个特殊的节日里面举行，其他时候规模要小得多[5]，一般在舞雩舞的时候用童男童女表演，何休注《春秋公羊传》认为是“使童男女各八人而呼雩也”。

---

[1] 孔颖达《春秋左传注疏·襄公十年》引《尚书大传》言“汤伐桀之后，大旱七年，史卜曰‘当以人为祷’，汤乃剪发断爪，自以为牲，而祷于桑林之社，而雨大至，方数千里。或可祷桑林得雨，遂以《桑林》名其乐也。”据此可知，商人曾一度以《桑林》之乐祭祀社而求丰年。

[2] 修海林：《“乐”字初义及其历史沿革》，《人民音乐》，1986年第3期。

[3] 苑利：《华北雨戏研究》，《农业考古》，2003年第1期。

[4] 这里面的“帝”郑玄在注中认为是先帝。《月令》下文又有“乃命百县雩祀百辟、卿士有益于民者，以祈谷实”，郑玄注有“天子雩上帝，诸侯以下雩上公”也视为祖先神。笔者按，雩祭主要是求雨，虽然在《周礼》系统里面多指祖先神，但是在广大民间还应该是风师、雨师之类的神祇。

[5]《礼记·月令》郑玄注曰“凡他雩，用歌舞而已”；《周礼·舞师》也写到“凡小祭祀则不兴舞”。

祭祀田祖的另一项活动就是蜡祭。《礼记·郊特牲》言："蜡之祭也，主先啬而祭司啬也，祭百种以报啬也。飨农及邮表畷、禽兽，仁之至，义之尽也。古之君子，使之必报之，迎猫，为其食田鼠也；迎虎，为其食田豕也，迎而祭之也。祭坊与水庸，事也。"其中先啬、司啬郑玄解释为"先啬若神农者，司啬若后稷者"，这些都是田祖的称谓，而农、邮表畷等也是和农业相关的事物。蜡祭的时候有专门歌唱的祭辞《蜡辞》："土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。"这种祭辞往往是以歌唱的形式来演说的，因为这种辞只有四句话，而整个祭祀活动是比较长的一个时间段，所以其应该是循环不间断的歌唱。在蜡祭的时候除了《蜡辞》的唱说之外，还有其他乐事活动，如《周礼·籥章》言"国祭蜡，则龡《豳颂》，击土鼓，息老物。"按郑玄的解说《豳颂》就是《七月》，看来在官方的蜡祭典礼上除了唱诵蜡辞之外，《七月》之乐歌也要演奏。蜡祭具体到底层社会，其乐事活动就更为明显《礼记·杂记》言："子贡观于蜡。孔子曰：赐也乐乎？对曰：一国之人皆若狂，赐未知其乐也！子曰：百日之蜡，一日之泽，非尔所知也。张而不弛，文武弗能也；弛而不张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也。"这种"一国之人皆若狂"的局面如果没有乐事活动是很难想象的，有的时候蜡祭还会和乡饮酒一并举行，在上文子贡观蜡祭的文献里面，孔颖达作疏曰"此一节明蜡月乡饮酒之乐，各依文解之。"由此可知乡饮酒活动的乐事也会在蜡祭中使用，而依据《仪礼·乡饮酒礼》其乐事有乡歌、间歌、笙歌、合乐等诸多乐事环节，再加上蜡祭的喜庆，也难怪"一国之人皆若狂"。

除了以上祭祀田祖、雩祭和蜡祭等乐事活动之外，在一些文献里面还有一些和农事祭祀相关的乐事。如《吕氏春秋·古乐篇》："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总万物之极》。"对于这八种乐曲一些学人认为它们也是属于农业祭祀仪式所使用的乐曲[①]，此外据一些学者研究古代传说的伏羲之乐《立基》，神农之乐《下谋》、《扶犁》等等也属于农业祭祀的乐舞。[②]但是囿于史料，葛天氏、伏羲、

[①] 孙文辉先生在其《古乐<葛天氏之乐>的文化阐述》一文中对葛天氏八种乐曲一一分析，认为他们"既是一组原始的乐舞，又是一场关于农业丰产祭祀的巫仪。"，见《文艺研究》，1997 年第 2 期。

[②] 刘世嵘：《我国原始农事祭祀乐舞考》，《兰台世界》，2011 年 5 月下。

神农之乐虽然有可能是农业祭祀之乐，但是其具体怎么使用以及使用场所等只能在此存疑。

二、农事劳动之乐事

在农事劳动过程中乐事活动也广泛地存在着，因为音乐的欢娱成份无疑会对疲劳的劳动起着缓解作用，此外乐曲的节奏也会带动着人们劳动节奏的进行。当然由于乐事主要是在劳作的时候表演，所以其使用的乐器一般很简单，歌词一般是比较质朴而不是什么婉转飘渺之类。

关于劳作之乐古籍里面比较常见的是关于劝勉劳作的音乐，如《礼记·曲礼》："邻有丧，舂不相"郑玄注曰："古人于劳役之事必歌讴以相劝勉。"，"相"是古代的一种乐歌，其大概内容和形式可见于《荀子·成相篇》荀子的唱说。在此可知古人舂米的时候是喜欢唱歌的以至于要出台一些措施来限制某些情况之下的乐事活动，由此也可以推测古人平常劳作时候的乐事是多么频繁。另外《淮南子·道应训》亦曰："今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之。此举重劝力之歌也，岂无郑、卫激楚之音哉？"这种《邪许歌》就是一种类似于劳动号子之类的乐歌，如后世的"牧歌"、"田秧山歌"之类。其歌词简单，也没有什么乐器，但是对于劳动的时候"劝力"是很有帮助的。《诗经·大雅·绵》："捄之陾陾，度之薨薨，筑之登登，削屡冯冯。百堵皆兴，鼛鼓弗胜。"这是一幅描绘古公亶父率众修治城墙宫室的场景，最后"鼛鼓弗胜"郑玄解释曰"言劝事乐功"也，这和《淮南子》里面的《邪许歌》作用是一样的，都是为了在加快劳作进行的同时而又减少人们的疲劳而演奏的。

近代发现的汉代画像石中有不少农事劳动的乐事画像可补这方面文献记载之不足，如一些画像上面刻画者腹前挎有扁鼓的陶俑，对于这种击鼓状态的陶俑，发掘者认为"这种俑常见于陶田中，作击鼓催工状，这是汉代农村中实际生活的一种反应"[1]，这种农作时候击鼓的情景在明人王圻《三才图会·人事门》卷十曾氏《薅鼓序》里有详细的解说，其曰："薅田有鼓，自蜀人见之。始则集其来；既来则节其作；既作则防其所以笑语，而妨务也。其声促烈清状，有缓急抑扬，而无律吕。"而尧时代的《击壤歌》"日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉！"大概就是和上文的击鼓性质一样，都是在劳作的时候所演奏的乐事。在此就有必要讨论一下古代战争的凯乐了，因为按照丁山先生的研究凯歌也是从古代农事劳动之中发展而来的，丁山先生

[1] 石光明：《四川彰明佛儿崖墓葬清理简报》，《考古通讯》，1955年第6期。

在分析甲骨文、金文里面的壴释读为“磑”，像是磨穀之石形，并认为螘与杵臼异用同工，都是农产加工的必要工具。并认为“凯乐出于农业社会献谷之祭，盖战胜国家，用俘虏于社稷之神，奏农民的磑歌，因此战胜的音乐沿用‘凯乐’，而亦称战胜为‘凯旋’了。”[①]

先秦时期的农事劳动之乐事除了上文明确的记载之外，我们还可以从一些音乐器物的命名中来发掘农事劳动与音乐的密切关系，这一点在青铜乐器中最为明显，因为古代的乐器尤其是青铜乐器，很多是从青铜农具转变而来的。[②]首先是磬，磬是一种击打的石质乐器，其造型和古代的石斧、石锄、石铲是很相似的，所以考古学者常常把磬和农具混称[③]，当然愈是早期的磬其造型和敲打音质愈是偏向于农具而非乐器。[④]再者如镈，按《诗经・周颂》“庤乃钱镈，奄观铚艾”郑玄注曰：“钱，铫；镈，鎒”，可知镈是一种鎒类农具。而《左传・襄公十一年》“及其镈磬”在此镈是钟鼓类之乐器是无疑的，此外很多乐器如鉤鑃、錞于之造型更是和农具锸相似。按照唯物史观的观点，人类只有能劳动才能创造艺术。而音乐和乐器的发展无疑是建立在人们劳动的基础之上的，乐器的名称和形状与农具的相似或者吻合也只能说明这些乐器是人们在劳作过程中所创造的。因为人们在劳作的时候发现一些农具可以敲打出声音，进而仿此造作乐器，故而这些乐器最初也很可能是在农事劳作的时候使用。

三、农事时令之乐事

在先秦时期，古人认为乐是和节气相通的，这一点在《吕氏春秋・音律篇》有详细的记载：

大圣至理之世，天地之气，合而生风。日至则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟。季冬生大吕。孟春生太蔟。仲春生夹钟。季春生姑洗。孟夏生仲吕。仲夏日长至。则生蕤宾。季夏生林钟。孟秋生夷则。仲秋生南吕。季秋生无射。孟冬生应钟。天地之风气正，则十二律定矣。

而古代的农业生活又是和节气密切相关的，尤其是农作物的播种更需要在特定的时间展开。在上文《吕氏春秋》里面不难看出古人有着音乐来源于节气

---

① 详见丁山：《商周史料考证》，国家图书馆出版社，2003 年版，第 171 页。

② 陈云鸾：《释用——兼论镈、布、铺、用为同物而异名》，《中国社会经济史研究》，1983 年第 1 期。

③ 索全星：《“方孔石器”是古代乐器》，《中原文物》，2009 年第 6 期。

④ 索全星先生对比郑州建业与小双桥这两处的方孔石磬，对其差别描述为：“首先，前者时代早，为仰韶晚期，显得厚重；后者是商代中晚期，制作较规整灵性。其次，前者系青灰色火成岩，石质细腻，声音清亮；后者是青绿色或青灰色细砂岩，手感较糙涩，音质稍显浑厚再次，前者通体均较圆钝光滑；而后者磨制平整，棱角分明，有的侧边锐利似锋。” 见其论文《“方孔石器”是古代乐器》，《中原文物》，2009 年第 6 期。

的信念，所以反过来，人们也可以用音乐来观测节气的变化[1]，进而确定农时的早晚，这一理论在先秦的表现就是藉田礼。在《国语·周语上》虢文公因周宣王不籍千亩对其进谏的时候谈到音乐在农业中的作用：

（夫民之大事在农）先时五日，瞽告有协风至，王即斋宫，百官御事各即其斋三日。王乃淳濯飨醴，及期，郁人荐鬯，牺人荐醴，王祼鬯，飨醴乃行，百吏、庶民毕从。及籍，后稷监之，膳夫、农正陈籍礼，太史赞王，王敬从之。王耕一墢，班三之，庶民终于千亩。其后稷省功，太史监之；司徒省民，太师监之，毕，宰夫陈飨，膳宰监之。膳夫赞王，王歆大牢，班尝之，庶人终食。是日也，瞽帅音官以省风土。

徐元诰《国语集解》注曰："瞽，乐大师，知风声者也。协，和也。风气和，时候至也……音乐，乐官。风土，以音律省土风，风气和则土气养也。"也就是说先秦时期的藉田礼名义上是天子亲自耕种以显示国君对农业的重视，实际上是国家的乐官通过音律来判断节气和土壤的情况进而确定一年的耕作进程。当然在藉田礼的活动中不仅有乐师以音律省风土一事。按杨宽先生在其《古史新探》里面的考证认为周代的藉田礼内容包括五个阶段，即行礼前的准备、举行飨礼、正式藉礼、礼后宴会、广泛的巡查和监督庶人农作，此外陈成国在其《先秦礼制研究》[2]、韩高年在其《周初籍田礼仪乐歌考》[3]等著作或论文中均认为籍田礼的全过程包含有飨礼或者宴会环节，而先秦时期一般的宴会活动中乐事是不可或缺的，犹如乡饮酒礼、燕礼等活动，乐是一个重要的组成部分。

农事生活中的时令乐事除了在藉田礼过程体现之外，古人还往往以诗歌的形式对农业生产中各个月份的活动动进行总结，进而来指导和教育后世农人。这一点最为典型是的是《诗经·七月》，其以乐歌的形式把一年四季的活动都给安排的很好，什么"三之日于耜，四之日举趾"告诫大家三月份要修好农业工具，四月份要除草。什么"六月食郁及薁，七月亨葵及菽。八月剥枣，十月获稻"告诫大家这几个月什么作物成熟。南宋陈咏的《全芳备祖》用数万诗歌对各种植物形态、分布、用途及历史和风俗等作详细的介绍，而同时代的楼璹

[1] 这种用音乐探测节气的方式在《后汉书·律历志》里面有详细的论述，其曰："候气之法，为室三重，户闭，涂衅必周，密布缇缦。室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，案历而候之。气至者灰动。其为气所动者其灰散，人及风所动者其灰聚。殿中候，用玉律十二。惟二至乃候灵台，用竹律六十。候日如其历。"

[2] 陈成国：《中国礼制史》，湖南教育出版社，1991 年版。

[3] 韩高年：《周初籍田礼仪乐歌考》，《福建师范大学学报》，2005 年第 3 期。

的《耕织图诗》也是以诗歌的形式介绍各种农事活动的信息，这些都是农事活动中时令乐事的体现。它如《诗经·秦风·蒹葭》："蒹葭苍苍，白露为霜"就是用诗歌的形式记录芦苇（葭）盛开的时候就是白露节气的到来，而这应该是早期的农谚形式。农谚往往是一些有着诗韵的简单歌曲或者短语，这样方便人们了解各种节气或者农作物的收种季节，后世的"有钱难买五月旱，六月连阴吃饱饭"、"谷怕淹，麦怕滩，杨花还怕连阴天"[1]等等这类说唱性质的农谚就是音乐所反映的农事时令的最直接体现。

结语

上面所论述的乐事无论是在农事祭祀还是农事劳动或农事时令里面，他们都有一个共同的特点，亦即乐事的欢悦成份，尤其是农事劳动里面的乐事活动人们可利用其节奏减轻疲劳，而农事时令里面的乐事使得人们在通过歌唱的方式来记录时令的同时也得到心情的放松和休憩。即便是祭祀之乐事，虽然表面上是为了让神灵欢乐，而人们的享受却丝毫没有亚于神祇，犹如《礼记·曲礼》里面的蜡祭乐事活动，出现一国之人皆若狂的局面，就是其娱乐休闲的最直接体现。此外大多数农事中的乐事活动都发生在农业收获前后的闲余时间里面，如雩祭（后世的社戏）、藉田礼等等，这样使得广大劳动人民能够充分地享受这些乐事活动。

所以从上面的分析中我们不难看出，在先秦时期农业活动不仅仅是机械式地春耕夏耘、秋收冬藏那样简单。先秦的劳动人民在农业活动中也有着诸多的乐事活动，他们不断创作着乐曲和乐器，为整个社会带来乐文化，很多的农业乐曲被修饰为庙堂雅乐如《诗经·七月》等实现了底层和上层的交流。悠久的农业文明所创造的众多乐事构建了中华上古文明乐事活动的坚定基础，为以后的音乐发展开拓了渠道。

[1] 农业出版社编辑部主编：《中国农谚》，农业出版社，1980年版。

附录二　先秦时期乐曲一览表

按《通志·乐略·相和歌瑟调三十八曲》所列举诸如《善哉行》、《折杨柳》等三十八首曲目，最后写道“右王僧虔《技录》”，据此可知古代有专门记录各种乐曲名称的书籍；《史记·孔子世家》也写到古者称诗三千余篇，这三千篇诗歌肯定有人统计并且做了检索目录，只不过囿于保存很多已经没有流传下来。秦汉及其以后有赖于正史之《乐书》、《乐志》的记载，很多乐曲的名称都被保留下来，但是《史记》虽然起自五帝，其《乐书》为后人撮合《乐记》而成，唯有乐之理论而未收录乐之曲名，《汉书·乐志》所收者皆是汉代之乐府、宗庙之祭祀乐章，先秦之乐未为整理。而明人冯惟讷《古诗纪》所收先秦之诗歌曲曲几十种，且歌谣混一，故今裒集先秦诸子、经史及出土资料，查阅其所存目之乐曲而汇为一表，以补正史之不足。至于《诗经》三百篇及其逸篇之乐曲名称，因《诗经》之注疏广为流传，故今作《乐曲表》不复收录。

今按乐曲之名称、时代、创作者、出处及事例列为一表：曲名则含有歌曲、舞曲；时代则以史前、夏、商、周、春秋、战国为分割；创作者则列以具体之人物，无则阙焉；出处及事例则选具体而恰当者一二例附之。因文献有限不可尽征，故曲名之时代若不能详细考证者，则以其所在文献之最先者定其时代所属。

<table>
<tr><th>曲名</th><th>时代、地区</th><th>创作者、表演者</th><th>出处及事例</th></tr>
<tr><td>《载民》</td><td rowspan="5">史前时期</td><td rowspan="5"></td><td rowspan="5">《吕氏春秋·古乐篇》：昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《建帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。</td></tr>
<tr><td>《玄鸟》</td></tr>
<tr><td>《遂草木》</td></tr>
<tr><td>《奋五谷》</td></tr>
<tr><td>《敬天常》</td></tr>
</table>

《建帝功》			
《依地德》			
《总禽兽之极》			
《广乐》	史前时期	葛天氏	《路史》：（葛天氏）及其乐也，八士捉㭘，投足而掺尾叩角，乱之而歌八终，块柎瓦缶，武杲从之，谓之《广乐》。
《充乐》	史前时期	圣氏	《太平御览·卷五百六十六》引《帝系谱》：女娲命娥陵氏制都良管，以一天下之音。又命圣氏为班管，合日月星辰，名曰《充乐》。
《驾辩》	史前时期	伏羲	《楚辞·大招》：伏羲《驾辩》，楚《劳商》只。
《网罟之歌》	史前时期	伏羲	《困学纪闻》卷六引夏后太初《辩乐论》：伏羲有《网罟之歌》，神农有《丰年之咏》，黄帝有《龙衮之颂》。
《立基》	史前时期	伏羲	《太平御览·卷五百六十六》；引《乐书》曰：谨案《礼记》疏云："伏羲乐曰《立基》，言伏羲之代五运成立，甲历始基，画八卦以定阴阳，造琴瑟以谐律吕，继德之乐，故曰《立基》也。
《扶来》、《立本》	史前时期	伏羲	《通典·乐一》：伏羲乐曰《扶来》亦曰《立本》。
《扶持》、《下谋》	史前时期	神农	《通典·乐一》：神农乐名《扶持》，亦曰《下谋》。
《蜡祭歌》	史前时期		《礼记·郊特牲》：伊耆氏《蜡辞》曰：土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。
《下谋》 《丰年之咏》	史前时期	刑天	《路史·后纪三》：炎帝神农氏桴土鼓以致敬于鬼神，耕桑得利而究年受福，乃命邢

《扶犁之乐》			天作《扶犁之乐》，制《丰年之咏》，以荐釐来是曰《下谋》。
《竹弹歌》	史前时期	黄帝	《困学纪闻·卷六》：元次山《补乐歌》有《网罟》、《丰年》二篇，《文心雕龙》云二言肇于黄世《竹弹》之谣是也。《吴越春秋·卷九》：断竹，续竹，飞土，逐害。
《大卷》	史前时期	黄帝	《周礼·大司乐》郑玄注黄帝（乐）曰《云门》、《大卷》。
《云门》			
《清角》	史前时期	黄帝	《论衡·纪妖》：昔者黄帝合鬼神于西大山之上，驾象舆，六玄龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，虫蛇伏地，白云覆上，大合鬼神，乃作为《清角》。
《龙衮之颂》	史前时期	黄帝	《困学纪闻》卷六引夏后太初《辩乐论》：伏羲有《网罟之歌》，神农有《丰年之咏》，黄帝有《龙衮之颂》。
《渡漳之歌》	史前时期	伶伦氏	《帝王世纪续补》：黄帝使伶伦氏为《渡漳之歌》。
《英韶》、《咸池》	史前时期	伶伦 荣将	《吕氏春秋·古乐篇》：黄帝又命伶伦与荣将铸十二钟，以和五音，以施《英韶》。以仲春之月乙卯之日日在奎始奏之，命之曰《咸池》。

《短箫铙歌》	史前时期	岐伯	《中华古今注》:《短箫铙歌》，军乐也。黄帝岐伯所作，以建武扬德，风动战士也。《周礼》所谓王大捷，则令凯乐歌也。汉有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《短箫铙歌》，鼓吹之一章耳，亦以赐有功诸侯也。
《九泉》[①]	史前时期	少昊	《帝王世纪》：少昊，黄帝之子，名契，字青阳。黄帝没，契立，号金天氏。同度量，调律吕，封泰山，作《九泉》之乐。
《承云》	史前时期	颛顼	《吕氏春秋・古乐篇》：帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。
《五英》[②]	史前时期	飞龙	《帝王世纪》：（颛顼）乃命飞龙效八风之音，作乐《五英》，以祭上帝。
《九招》	史前时期	咸黑	《吕氏春秋・古乐篇》：帝喾命咸黑作为声，歌《九招》、《六列》、《六英》
《六列》			
《六英》[③]			
《大章》	史前时期	质 瞽瞍 伯夔	《吕氏春秋・古乐篇》：帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋䩈置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。 《帝王世纪》：诸侯有苗氏不处南蛮而不服，尧征而克之于丹水之浦，乃以尹寿、许由为师，命伯夔放山川溪谷之音，作乐《大章》。

① 它处又作“九渊”。
② 《太平御览》作“五音”。
③ 《帝王世纪》作“六茎”。

《畅达》[①] 《操穷》	史前时期	尧	《琴史·卷一》：旧传尧有神人畅古之琴曲，和乐而作者命之曰《畅达》，则兼济天下之谓也；忧愁而作者命之曰《操穷》，则独善其身之谓也。
《箕山操》	史前时期	许由	《琴操》：《箕山操》，许由所作也。许由者，古之贞固之士也，尧时为布衣，夏则巢居，冬则穴处，饥则仍山而食，渴则仍河而饮……以清洁闻于尧，尧大其志，乃遣使以符玺禅为天子……于是许由以使者言为不善，乃临河洗耳……于是许由名布四海，尧既殂落，乃作《箕山之歌》。
《击壤歌》	史前时期		《太平御览·卷五百六》引《高士传》：日出而作，日入而息。凿井而饮，耕田而食。帝力于我何有哉！
《韶》	史前时期	舜	《尚书·皋陶谟》：夔曰：戛击鸣球、搏拊、琴、瑟、以咏。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间。鸟兽跄跄；《箫韶》九成，凤皇来仪。 《周礼·大司乐》郑玄注曰《大韶》，舜乐也。
《南风歌》	史前时期	舜	《孔子家语·辩乐解》：昔者舜弹五弦之琴，造《南风》之诗，其诗曰：南风之薰兮，可以解吾民之愠兮；南风之时兮，可以阜吾民之财兮。

① 《太平御览·卷五百七十九》引《琴书》作“神人畅”

《株离》 《搋阳》[①] 《饕哉》 《南阳》	史前时期		《尚书大传·虞夏传》：元祀代泰山，贡两伯之乐焉。东岳阳伯之乐舞《株离》，其歌比余谣名曰《搋阳》。仪伯之乐舞《饕哉》，其歌声比大謡名曰《南阳》。
《初虑》 《将阳》 《朱于》 《谩彧》	史前时期		《尚书大传·虞夏传》：（中）祀大交霍山，贡两伯之乐焉，夏伯之乐舞《谩彧》，其歌声比中謡名曰《初虑》。羲伯之乐舞《将阳》，其歌声比大謡名曰《朱于》。
《蔡俶》 《苓落》 《玄鹤》 《归来》	史前时期		《尚书大传·虞夏传》：秋祀柳谷华山，贡两伯之乐焉，秋伯之乐舞《蔡俶》，其歌声比小謡名曰《苓落》。和伯之乐舞《玄鹤》，其歌声比中謡名曰《归来》。
《齐落》 《缦缦》	史前时期		《尚书大传·虞夏传》：幽都弘山祀，贡两伯之乐焉，冬伯之舞《齐落》，都歌曰《缦缦》，并论八音四会，归假于祢祖，用特。
《思亲操》	史前时期	舜	《琴操》：舜耕历山，思慕父母，见鸠与母俱飞鸣，相哺食，益以感思。乃作歌曰：陟彼历山兮崔嵬，有 鸟翔兮高飞，瞻彼鸠兮徘徊，河水洋洋兮青冷，深谷鸟鸣兮嘤嘤，设置张罝兮，思我父母力耕，日与月兮往如驰，父母远兮，吾将安归！

① 《仪礼经传通解续》卷二十六上，作“晢阳。

《卿云歌》	史前时期	舜 舜卿士	《尚书大传》：卿云卿云烂兮，糺缦缦兮！日月光华，旦复旦兮！”八伯和曰：“明明尚天，烂然星陈。日月光华，宏予一人！”帝乃载歌曰：“日月有常，星辰有行。四时从经，万姓允诚。于予论乐，配天之灵。还于圣贤，莫不咸听。鼚乎鼓之，轩乎儛之。菁华已竭，褰裳去之。
《大唐之歌》	史前时期	舜	《尚书大传》载舜时作《大唐之歌》，其词曰：“舟张辟雍，鶬鶬相从。八风回回，凤皇喈喈。”
《属续》	史前时期	祝融	《孝经鉤命决》：祝融之乐曰《属续》。
《乐风》	史前时期	长琴	《山海经·大荒西经》：祝融生太子长琴，是处榣山始作《乐风》。郭璞注乐：创作《乐风》曲也。
《涂山之歌》	史前时期	涂山人	《吴越春秋·卷六》：涂山人歌曰：绥绥白狐，九尾痝痝。我家嘉夷，来宾为王。成家成室，我造彼昌。天人时期，于兹则行。
《涂山女歌》	史前时期	涂山女	《吕氏春秋·音初篇》：禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰：“候人兮猗”，实始作为南音。
《夏》[1]	史前时期	皋陶	《吕氏春秋·古乐篇》：（禹）于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。
《禹操》[2]、《襄陵操》	史前时期	禹	《琴史·卷一》：大禹悼鲧绩之不成，而哀尧民之垫危，于是乘四载历九州过家不入以平水土，观洪水襄陵泛丘乃援琴作操，其声清以潺潺，志在深河也，名曰《禹操》或曰《襄陵操》。

[1] 它文又多作《大夏》、《九夏》、《夏籥》等，包含九段舞曲，即《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《纳夏》、《章夏》、《齐夏》、《族夏》、《祴夏》、《骜夏》。其中《肆夏》又由《樊》、《遏》、《渠》三个部分组成。
[2]《太平御览·卷五百七十八》作“禹上会稽”。

《九代》	夏	启	《山海经·海外西经》：大乐之野，夏后启于此舞《九代》，乘两龙，云盖三层。①
《九辩》	夏	启②	《山海经·大荒西经》：开（启）上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。《楚辞·离骚经》：启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。
《九歌》			
《五子之歌》	夏	太康昆弟	《史记·夏本纪》：太康失国，昆弟五人须于洛汭，作《五子之歌》。
《破斧》③	夏	帝孔甲	《吕氏春秋·音初篇》：孔甲曰："呜呼！有疾，命矣夫！"乃作为《破斧》之歌，实始为东音。
《夏人歌》④	夏	桀群臣	《韩诗外传》：昔者桀为酒池糟堤，纵靡靡之乐，而牛饮者三千。群臣皆相持而歌："江水沛兮，舟楫败兮，我王废兮。趣归于亳，亳亦大兮。"又曰："乐兮光兮，四牡骄兮。六辔沃兮，去不善兮善，何不乐兮？"

① 按郭璞注《山海经》言此"九代"为马名，当以乐曲为是。
② 王逸注《楚辞》言《九辩》、《九歌》是禹乐。今按《山海经·大荒西经》言"启上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。"《天问篇》言"启棘宾商，《九辩》、《九歌》。"《离骚经》更是直言"启《九辩》与《九歌》兮"，故此两乐曲当为启所作。
③ 《太平御览·卷五百七十一》作"斧斤之歌"。
④ 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《训畋操》	商	商汤	《琴史·卷一》：成汤承契之基，逢夏至乱修仁行义，以率诸侯，当出野见张网四面，祝曰：自天下四方，皆入吾网。汤曰：嘻！尽之矣，乃去其三面。旧云有《训畋操》，其谓此乎？
《畎亩操》	商	商汤	《琴史·卷一》：或曰《畎亩操》也，盖汤聘伊尹于畎亩而命名也。
《大濩》	商	伊尹	《吕氏春秋·古乐篇》：汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。
《晨露》			
《戒》	商		丁酉卜：其呼以多方少子小臣，其教《戒》。[①]
《代舞》[②]	商		商代雩祭之舞。
《桑林》	商[③]		《左传·襄公十年》：宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》。

① 转引自郭沫若：《殷契粹编》，科学出版社，1965年版，第639—640页。
② 又作"隶舞"、"盘隶"，见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第19页。
③ 杨注《左传》言，殷因有《桑林》之乐，此天子之乐，而宋沿用之。《吕氏春秋·诚廉篇》：汤乃以身祷于桑林。《帝王世纪》：大旱七年，祷于桑林之社。盖《桑林》之乐因汤有祈祷桑林之地而后世所作也。因以祭祀汤，宋人奉为至乐，以享嘉宾。

《岐山操》	商	周太王	《琴操》:《岐山操》者，周太王之所作也。大王居豳，狄人攻之。仁恩恻隐，不忍流血，选练珍宝、犬马、皮币、束帛与之。狄侵不止，问其所欲，欲得土地。大王曰："土地者，所以养万民也。吾将委国而去矣。二三子亦何患无君？"遂杖策而出，喻乎梁而邑乎岐山。自伤德劣，不能化夷狄，为其所侵，喟然叹息，援琴而鼓之云：狄戎侵兮土地移，迁邦邑兮适于岐，烝民不忧兮谁者知？嗟嗟乃何，予命遭斯。
《秣马金阙歌》	商	比干	韦昭《洞历记》曰：纣无道，比干知极谏必死，作《秣马金阙歌》。
《麦秀之诗》	商	箕子	《史记·宋微子世家》：其后箕子朝周，过故殷虚，感宫室毁坏，生禾黍，箕子伤之，欲哭则不可，欲泣为其近妇人，乃作《麦秀之诗》以歌咏之。
《箕子操》	商	箕子	《史记·宋微子世家》：（箕子）被发详狂而为奴，遂隐而鼓琴以自悲，故传之曰《箕子操》。 《琴史·卷一》：纣为淫佚，箕子谏不听人，或曰可以去矣。箕子曰：为人臣谏不听是彰君之恶而自说于民，吾不忍为也。乃披发佯狂而为奴，遂隐而鼓琴以自悲，故传之曰《箕子操》。
《伤殷操》	商	微子	《琴史·卷一》：纣淫乱，微子数谏不听欲死之惧商祀遂灭，于是去而归周，孔子称三仁焉。尝作《伤殷操》盖见其暴乱以至于颠隮，所以寓哀于丝桐也。

《别鹤操》	商	陵牧子	《琴操》：商陵牧子所作也，牧子娶妻五年无子，父兄欲为改妻，妻闻之，中夜惊起，倚户悲啸。牧子闻之，援琴鼓之云：痛恩爱之永离，叹别鹤以抒情。[①]后仍为夫妇。
《哀慕之歌》	商	季历	《琴操》：季历垂涕而留之（周太伯），终不肯止...是后季历作《哀慕之歌》，章曰：先王既殂，长瞏异都，哀丧伤心，未写中怀，追念伯仲，我季如何？梧桐萋萋，生于道口，宫馆徘徊，台阁既除，何为远去？使此空虚，支骨离别，垂思南隅，瞻望荆越，涕泪双流，伯兮仲兮，逝肯来游，自非二人，谁诉此忧！
《史辟》	商周时期[②]		《大戴礼·投壶》：凡雅二十六篇：其八篇可歌，歌《鹿鸣》、《貍首》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驺虞》，八篇废，不可歌；七篇《商》、《齐》，可歌也；三篇间歌。《史辟》、《史义》、《史见》、《史童》、《史谤》、《史宾》、《拾声》、《叡挟》。
《史义》			
《史见》			
《史童》			
《史谤》			
《史宾》			
《拾声》			
《叡挟》			
《拘幽操》[③]	周	周文王	《琴操》：《拘幽操》者，文王拒于羑里而作也。文王备修道德，百姓亲附……（纣）乃囚文王于羑里……（文王）乃申愤以作歌曰：殷道溷溷，浸浊烦兮，朱紫相合，不别分兮云云。

[①] 崔豹《古今注》之《别鹤操》歌词为：将乖比翼隔天端，山川悠远路漫漫，揽衣不寝食忘飧。
[②] 至于《史辟》等八篇乐曲一般认为是错简，应该在“八篇后，不可歌”之后（见《大戴礼》卢辩注），笔者推测这八首乐曲应当是在早期的投壶乐曲，甚至在《诗经》定本以前的夏商时期，后来因周武革命而失去歌词只存有曲名，并被《诗经》之《鹿鸣》八首取代，或者《鹿鸣》是由此八首乐曲所改编而成。
[③] 《琴史·卷一》作“离忧操”。

《凤凰之歌》	西周	周文王	《琴操》：文王以殷帝无道，虐乱天下，黄命已移，不得复入，乃作《凤凰之歌》，其章曰：翼翼翔翔，彼鸾凤兮，衔书来游，以命昌兮，瞻天案图，殷将亡兮苍苍昊天，始有萌兮，五神运精，合谋房兮，与我之业，望来羊兮！
《文王思士》	西周	周文王	《琴操》：《文王思士》者，文王之所作也。文王思得贤士与为治，出田乃援蓍而卜之，得所获非龙非麟、非虎非熊，乃帝王之师也。至渭之阳，果遇吕尚。与语，大悦之，曰："吾先人太公有言，当有圣人适周，子其是耶？"遂载与之俱归，立以为师，号曰太公望。文王悦喜，乃援琴而鼓之，自叙思士之意，故曰《文王思士》。
《文王操》	西周	周文王？	《史记·孔子世家》：师襄子辟席再拜，曰：师盖云《文王操》也。
《丰歌》(《凤凰下丰》)	西周	周文王	《尚书中候》：周文王作丰，一朝扶老至者八十万户，草居陋然，歌曰《凤凰下丰》。
《巨业》	西周	周文王	《太平御览·卷五百六十六》引《乐苑》：文王乐名《巨业》，武王乐名《象武》
《崇禹》 《生开》	西周	武王	《逸周书·世俘篇》：甲寅，谒戎殷于牧野，王佩赤白旂……乙卯，籥人奏《崇禹》、《生开》。[①]

① 陈致在其《从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成》（上海古籍出版社，2009年版，第74页）认为这种乐舞和《大夏》之乐有关。笔者认为由于《世俘篇》没有说明其为《大夏》之乐的关联，所以在此应当把其视为单独的乐舞，不应该和其他舞曲相互牵连。此外把这四个字释读为两组比较合适，"崇禹"意为对大禹的崇拜，此舞蹈应该是意味着周人以夏禹的功绩比拟伐纣之战役，而"生开"或许有再创太平之意。

《武王伐纣》	西周	周武王	《太平御览·卷五百七十八》引《大周乐正》:《武王伐纣》者，武王之所作也。武王兴师伐纣，伯夷、叔齐拔剑扣马，曰:“父死不葬而争天下，非孝也。执贽而事之，举兵而伐之，非义也。”武王以告太公望，太公曰:“循大行者不顾细礼，立大功者不恤后愆。”遂克殷，诛纣于牧野。于是天下晏然，万民欢忻，武王援琴而鼓之。
《克商操》	西周	周武王	《琴史·卷一》:武王既承文考之绪，终其伐功，一戎衣而天下定还，至于周，中夜不寐，周公即王所曰:曷为不寐?王曰:我未足天保，何暇寐!旧传有《克商操》盖虽集大统而未忘天下之忧也，非幸纣之亡而矜其武功也。
《乐乐旨酒》	西周	武王	《清华简·耆夜》:王夜爵酬毕公，作歌一终曰《乐乐旨酒》……王夜爵酬周，作歌一终曰《輶乘》。
《輶乘》			
《掉羽》	西周[1]		《淮南子·原道训》:目观《掉羽》、《武》《象》之乐。
《大武》	西周	周公	《吕氏春秋·古乐篇》:武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵克之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。

[1] 因其在《武》、《象》之前，故断其为西周时代之乐曲。

《勺》[1]	周	周公	《风俗通义·卷六》：周公作《勺》，《勺》，言能斟勺先祖之道也。
《英英》	西周	周公	《清华简·耆夜》：周公夜爵酬毕公，作歌一终曰《英英》……周公夜爵酬王，作歌一终曰《明明上帝》……周公秉爵未饮，蟋蟀骤降于堂，[周]公作歌一终曰《蟋蟀》。
《明明上帝》			
《蟋蟀》			
《明明》[2]	西周		《逸周书·世俘解》：王入，进《万》，奏《明明》三终。乙卯，籥人奏《崇禹》、《生开》三终，王定。
《万》			
《越裳操》[3]	西周	周公	《琴操》：《越裳操》者，周公之所作也。周公辅相成王，成文王之道。天下太平，万国和会，江黄纳贡，越裳重九译而来献白雉，执贽曰："吾君在外国也。顷无迅风暴雨，意者中国有圣人乎？故遣臣来。"周公于是仰天而叹之，乃援琴而鼓之。其章曰：于戏嗟嗟，非旦之力，乃文王之德。

[1] 《纬书集成·乐动声仪》作"酌"。
[2] 此《明明》亦或《清华简》之《明明上帝》。
[3] 《太平御览》卷五百七十八作"越尝操"。

《临深操》	西周	周公	《琴史·卷一》：又有《临深操》，盖言（周公）当天下之任而益加恭慎也。
《鸱鸮》	西周	周公	《尚书·金藤》：（周）公乃为诗以贻王，名之曰《鸱鸮》。
《采薇操》	西周	伯夷 叔齐	《琴史·卷一》：武王伐纣，二人者以为不可，武王不听，遂不食周粟隐于首阳山，才薇而之，作歌曰：登彼西山兮采齐薇矣，以暴易暴兮不知其非矣，神农虞夏忽焉没兮我安适归兮，于嗟徂兮命之衰矣，此所谓《采薇操》也。
《思慕之歌》	西周	周成王	《琴操》：天乃大暴风疾雨，禾稼皆偃，木折伤。成王惧，发《金滕》之书，见周公所为武王祷命以身赎之书，成王执书而泣曰：谁言周公欲危社稷！取所谗周公者而诛之。天乃反风霁鱼，禾稼复起。成王作《思慕之歌》。

《仪凤歌》[①]	西周	周成王	《琴操》:《仪凤歌》者，周成王之所作也。成王即位，用周召、毕、荣之属，天下大治，殊方绝域，莫不蒙化。是以越裳献雉，重译来贡，太平之瑞，同时而应，麒麟游苑圃，凤皇来舞于庭，颂声并作，佥然大同。于是成王乃援琴而鼓之，曰：凤皇兮于紫庭，余何德兮以感灵，赖先人兮恩泽臻，于胥乐兮民以宁，凤皇来兮百兽晨。
《子安之操》	西周	吉甫	《太平御览·卷五百七十八》引扬雄《琴清英》曰：尹吉甫子伯奇至孝，后母谮之，自投江中，衣苔带藻。忽梦见水仙赐其美乐，惟念养亲，扬声悲歌。船人闻而学之。吉甫闻船人之声，疑似伯奇，援琴作《子安之操》。
《履霜操》	西周	伯奇	《琴操》:《履霜操》者，尹吉甫之子伯奇所作也。吉甫，周上卿也，有子伯奇，伯奇母死，吉甫更娶后妻，生子伯邦，乃譖伯奇于吉甫……(吉甫放伯奇)，伯奇自伤无罪见逐，乃援琴而鼓之曰：履朝霜兮採晨寒，考不明兮听谗言，孤恩别离兮摧肺肝，何辜皇天兮遭斯愆，痛殁不同兮恩有偏，谁说顾兮知我怨!
《九律舞》	西周		己酉戍囗尊宜于韶，置庸，舞《九律舞》，商（赏）贝十朋。[②]

[①] 《太平御览》作“凤凰来仪”;《琴史·卷一》作“神风之操”。
[②] 薛尚功:《历代钟鼎彝器款识》，沈阳书社，1985 年版，第 43-44 页。

《韎》、《昧》	西周		《孝经钩命决》：东夷之乐曰《韎》，持矛助时生。南益之乐曰《任》，持弓助时养。西夷之乐曰《株离》，持钺助时杀。北夷之乐曰《禁》，持楯助时藏。皆于四门外，有辟。 《礼记·明堂位》：《昧》，东夷之乐也。《任》，南蛮之乐也。纳夷蛮之乐于大庙，言广鲁于天下也。 《白虎通》：《乐元语》曰：东夷之乐曰《朝离》，万物微，离地而生，乐持矛舞，助生时也。南夷乐曰《南》，南，任也，任养万物，乐持羽舞，助时养也。西夷乐曰《味》。《味》，昧也，万物衰老，取晦昧之义也，乐持戟舞，助时杀也。北夷乐曰《禁》，言万物禁藏，乐持干舞，助时藏也。[1]
《任》			
《禁》			
《株离》			
《象》	周成王时	周公	《吕氏春秋氏秋·古乐篇》：成王立，殷民反，王命周公践伐之。商人服象，为虐于东夷。周公遂以师逐之，至于江南。乃为《三象》，以嘉其德。
《白云》	周穆王时	西王母	《列子·周穆王》：西王母为王谣，其辞哀焉。张湛注曰：诗名《白云》。
《乐池》	周穆王时		《穆天子传》曰：天子西征，至于玄池之上，乃奏广三日而终，是曰《乐池》。

[1] 疑此东夷与西戎之乐错位。

《鹿鸣操》	东周		《琴操》:《鹿鸣操》者，周大臣之所作也。王道衰，君志倾，留心声色，内顾妃后，设旨酒佳肴，不能厚养贤者，尽礼极欢，形见于色。大臣昭然独见，必知贤士幽引。小人在位，周道凌迟，故弹琴以讽谏。
《驺虞操》	东周	邵国之女	《琴操》:《驺虞操》者，邵国女之所作也。古者圣王在上，君子在位，役不逾时，不失嘉会，内无怨女，外无旷夫。及周道衰微，礼义废弛，强凌弱，众暴寡，万民骚动，百姓愁苦，男怨于外，女伤于内，内外无主。内迫情性，外逼礼义，叹伤所谗而不逢时，于是援琴而歌。
《白驹操》			《琴操》:《白驹操》者，失朋友之所作也。其友贤，俱任也，衰乱之世，君无道，不可匡辅，依违微风，谏不见受，国士咏而思之，援琴而长歌。

《杞梁妻叹》	鲁庄公	芑梁妻[①]	《琴操》:《芑梁妻叹》者，齐邑芑梁殖之妻所作也。庄公袭莒，殖战而死。妻叹曰:上则无父，中则无夫，下则无子，外无所依，内无所倚，将何以立？吾节岂能更二哉？亦死而已矣。于是援琴而鼓之，曰:乐莫乐兮新相知，悲莫悲兮生别离。哀感皇天，城为之坠。曲终，遂自投淄水而死。
《杞梁妻贤》	鲁庄公	朝日	《中华古今注》:杞植战死，妻曰:上无考，中无天，下无子，人之苦至矣。乃抗声长哭，长城感之颓，遂投水而死。其妹（朝日）悲姊之贤贞操，乃为作歌，名曰《杞梁妻贤》，杞梁，植字也。
《龙蛇之歌》	晋文公	介子推	《琴操》:《龙蛇歌》者，介子绥所作也。重耳复国，舅犯、赵衰俱蒙厚赏，子绥甚怨恨，乃作《龙蛇之歌》以感之，遂遁入山。其章曰:有龙矫矫，遭天谴怒，捲排角甲，来遁于下，志愿不与，绸缪悲苦，非乐龙伍，龙蛇具行，身辨山墅，龙得升天，安厥房户，蛇独抑催，沉滞泥土，仰天怨望，绸缪悲苦，非乐龙伍，恢不眄顾。
《子安之曲》		其门离须	《琴史·卷二》:其门离须者，其兄从军久不归而离须复当远行转饷，离须有季弟，将使寓于他室，弟泪不忍别，欲从其长兄，离须固止之而弟固欲往，及离须还，访弟而不得，故有《子安之曲》。

[①] 《文选·古诗十九首》注引作“杞梁妻”

《三穷士》	楚成王	其思革子	《琴操》:《三士穷》者，其思革子之所作也。其思革子、户文子、叔衍子三人相与为友[①]，闻楚成王贤而好士，三子相与俱往见之。至于磝硗嵚岩之间，卒逢飘风暴雨，相与俱伏空柳之下。衣寒乏粮，自度不得活，三人相视而叹曰:“与其饥寒俱死也，岂若并衣粮于一人哉？”二人俱以其思革子为贤，推衣粮与之……(楚王)于是赐其思革子黄金百斤，命左右棺敛收二子而葬之。以其思革子为相，故曰《三士穷》。
《列女引》[②]	楚庄王	樊姬	《琴操》:《列女引》者，楚庄王妃樊姬之所作也……樊姬以谏行志得，作《列女引》曰：忠谏行兮正不邪，众妾誇兮继嗣多。
《辟历引》[③]	楚	商梁子[④]	《琴操》:《辟历引》者，楚商梁子所作也。商梁子游九皋之泽，览渐水之台。张罛置罟，周于荆山，临曲池而渔，疾风賈雹，雷电奄冥，天火四起，辟历下臻，玄鹤翔其前，白虎吟其后……于是商梁子归去其室，乃援琴而歌叹。韵声激发，象辟历之声，故曰《辟历引》。
《伯姬引》[⑤]	宋共公	伯姬保姆	《伯姬引》者，伯姬保姆所作。伯姬者，为宋共公夫人。共公薨，守礼固节。鲁襄公三十年，宋灾，伯姬存焉，有司请出，伯姬曰：不可，吾闻之，妇人夜出，不见傅母不下堂，傅至矣，母未至也。逮乎火而死。其母悼伯姬之遇灾也，故作此引。

① 《太平御览》卷五百七十八作“石文子，叔愆子”。
② 《琴史·卷二》作“烈女引”。
③ 《通志·乐略》又作“吟白虎”、“舞玄鹤”。
④ 《太平御览·天部》、《事类赋·天部》皆作“高梁”，《琴史·卷二》言：“或曰楚庄王也，声之误以为商梁耳。”
⑤ 它本《琴操》又作“伯妃引”

《梦歌》[①]	鲁成公	声伯	《左传·成公十七年》：初，声伯梦涉洹，或与己琼瑰，食之，泣而为琼瑰，盈其怀。从而歌之曰：济洹之水，赠我以琼瑰。归乎！归乎！琼瑰盈吾怀乎！
《宋城者讴》[②]	鲁宣公时	宋城者	《左传·宣公二年》：宋城，华元为植，巡功。城者讴曰："睅其目，皤其腹，弃甲而复。于思于思，弃甲复来。"
《河激歌》	晋顷公时	女娟	《列女传·辨通传》：赵津女娟者，赵河津吏之女，赵简子之夫人也。初简子南击楚，与津吏期，简子至，津吏醉卧，不能渡，简子怒，欲杀之，娟惧，持楫而走……简子悦，遂与渡，中流为简子发河激之歌，其辞曰："升彼阿兮面观清，水扬波兮沓冥冥，祷求福兮醉不醒，诛将加兮妾心惊，罚既释兮渎乃清，妾持楫兮操其维，蛟龙助兮主将归，呼来棹兮行勿疑。"简子大悦曰："昔者不谷梦娶妻，岂此女乎？"将使人祝袚，以为夫人。
《泽门之晳讴》[③]	鲁襄公时	筑城者	《左传·襄公十七年》：宋皇国父为大宰，为平公筑台，妨于农功。子罕请俟农功之毕，公弗许。筑者讴曰："泽门之晳，实兴我役。邑中之黔，实尉我心。"
《野人歌》	鲁定公时	野人	《左传·定公十四年》：卫侯为夫人南子召宋朝，会于洮。大子蒯聩献盂于齐，过宋野。野人歌之曰："既定尔娄猪，盍归吾艾豭。"

[①] 《先秦汉魏晋南北朝诗》引《诗纪》又作"琼块歌"。
[②] 《先秦汉魏晋南北朝诗》引《诗纪》作"华元歌"。
[③] 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《齐民歌》	春秋齐桓公是	齐国民众	《韩非子·难二》：齐桓公饮酒醉，遗其冠，耻之，三日不朝。管仲曰："此非有国之耻也，公胡不雪之以政？"公曰："善。"因发仓囷赐贫穷，论图圄出薄罪。处三日而民歌之曰："公乎，公乎，胡不复遗其冠乎！"
《冻水歌》[①]	春秋齐景公时	齐国民众	《晏子春秋·内篇谏下》：晏子使于鲁，比其返也景公使国人起大台之役，岁寒不已，冻馁者乡有焉。国人望晏子，晏子至，已复事，公延坐，饮酒乐。晏子曰："君若赐臣，臣请歌之。"歌曰："庶民之言曰：'冻水洗我若之何？太上靡散我若之何！'"歌终，喟然叹而流涕。
《穗歌》	春秋齐景公时	晏子	《晏子春秋·卷二》：景公为长庲，将欲美之，有风雨作，公与晏子入坐，饮酒，致堂上之乐。酒酣，晏子作歌曰：穗兮不得获，秋风至兮殚零落，风雨之拂杀也，太上之靡弊也。歌终，顾而流涕，张躬而舞。
《岁莫歌》[②]	春秋齐景公时	晏子	《晏子春秋·外篇》：景公筑长庲之台，晏子侍坐，觞三行，晏子起舞，曰："岁已暮矣，而禾不获，忽忽矣若之何！岁已寒矣，而役不罢，惙惙矣如之何！"舞三而涕下沾襟。景公惭焉，为之罢长庲之役。
《齐庄公歌》[③]	春秋齐庄公时		《晏子春秋·卷五》：晏子臣于庄公，公不说，饮酒，令召晏子。晏子至，入门，公令乐人奏歌曰："已哉！已哉！寡人不能说也，尔何来为？"

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》引《诗纪》又作"齐台歌"。
② 《先秦汉魏晋南北朝诗》引《诗纪》作"齐役者歌"。
③ 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《采芑歌》	春秋齐简公时		《史记·田齐世家》：田常心害监止，监止幸于简公，权弗能去。于是田常复脩釐子之政，以大斗出贷，以小斗收。齐人歌之曰："妪乎采芑，归乎田成子！"
《思归引》①	（周）邵王	卫国之女	《琴操》：《思归引》者，卫女志所作也。卫侯有贤女，邵王闻其贤而请聘之，未至而王薨……太子遂留之，果不听，拘于深宫，思归不得，心悲忧伤，遂援琴而作歌。曰：涓涓泉水，流反于淇兮，有怀于卫，靡日不思，执节不移兮，行不诡随，坎坷何辜兮离厥灾！曲终，缢而死。
《清商》	晋平公之前		《韩非子·十过》：平公曰："此何声也？"曰："此所谓《清商》也。"公曰："《清商》固宜悲乎？"师旷曰："不如《清徵》。"
《清徵》			
《阳春》	楚国		《琴史·卷二》：为《阳春》、《白雪》国中和之者数十人。 《淮南子·俶真训》：耳听《白雪》清角之声。高注言：《白雪》，师旷所奏太一五十弦琴乐曲，神物为之下降者。
《白雪》			

① 《琴操》又作"离物操"云云。《通志》又名"离拘操"。

《越人歌》	楚国襄成君		《说苑·善说》：襄成君始封之日，衣翠衣，带玉佩剑，履缟舄，立于流水之上。大夫拥钟锤，县令执桴号令，呼谁能渡王者。于是也，楚大夫庄辛过而说之……鄂君子皙曰：吾不知越歌，子试为我楚说之。于是乃召越译，乃楚说之曰：今夕何夕兮搴舟中流，今日何日兮得与王子同舟。蒙羞被好兮不訾诟耻，心几顽而不绝兮得知王子，山有木兮木有枝，心说君兮君不知。于是鄂君子皙乃揄修袂，行而拥之，举绣被而覆之。
《峤》	晋平公	师旷 太子晋	《逸周书·太子晋解》：师旷歌《无射》曰：国诚宁矣，远人来观，修义经矣，好乐无荒。乃注瑟于王子。王子歌《峤》曰：何自南极，至于北极，绝境越国，弗愁道远？
《无射》			
《暇豫歌》	晋献公时	骊姬	《国语·晋语二》：骊姬告优施曰："君既许我杀太子而立奚齐矣，吾难里克，奈何！"优施曰："吾来里克，一日而已。子为我具特羊之飨，吾以从之饮酒。我优也，言无邮。"骊姬许诺，乃具，使优施饮里克酒。中饮，优施起舞，谓里克妻曰："主孟啖我，我教兹暇豫事君。"乃歌曰："暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。"

《商颂》	春秋宋襄公[①]	正考父	《史记·宋世家》：襄公之时，其大夫正考父美之，作《商颂》。
《顾见》	战国齐桓公	宁戚	《说苑·善说篇》：宁戚饭牛康衢，击车辐而歌《顾见》，桓公得之霸也。
《孺子歌》[②]			《孟子·离娄上》：孟子曰："不仁者可与言哉？安其危而利其菑，乐其所以亡者。不仁而可与言，则何亡国败家之有？有孺子歌曰：'沧浪之水清兮，可以濯我缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。孔子曰：'小子听之！清斯濯缨，浊斯濯足矣，自取之也。'"
《陬操》[③]	春秋鲁国	孔子	《史记·孔子世家》：（孔子）至于河而闻窦鸣犊、舜华之死也……乃还息乎邹乡，作为《陬操》以哀之。

① 《毛诗》以为商先世之诗，今从《史记》。
② 又作"沧浪歌"、"渔夫歌"，具见《先秦汉魏晋南北朝诗》。
③ 《琴史》作"将归操"；《孔子家语》作"槃操"。

《丘陵之歌》	春秋鲁国	孔子	《孔丛子·记问》：哀公使以币迎夫子，而卒不能当，故夫子作《丘陵之歌》。
《猗兰操》[①]	春秋鲁国	孔子	《琴操》：《猗兰操》者，孔子之所作也。孔子历聘诸侯，诸侯莫能任。自卫反鲁，过隐谷之中见芗兰独茂，喟然叹曰："夫兰，当为王者香。今乃独茂与众草为伍，譬犹贤者不逢时，与鄙夫为伦也。"乃止车，援琴鼓之云云。
《龟山操》	春秋鲁国	孔子	《琴操》：《龟山操》者，孔子所作也。齐人馈女乐，季桓子受之，鲁君闭门不听朝。当此之时，季氏专政，上僭天子，下畔大夫，贤圣斥逐，谗邪满朝。孔子欲谏而不听，复退而望鲁。鲁有龟山蔽之，譬季子于龟山，托势位于斧柯，季氏专政，犹龟山蔽鲁也。伤政道之凌迟，湣百姓不得其所，欲诛季氏而力不能，于是援琴而歌云：予望鲁兮，龟山蔽之；手无斧柯，奈龟山何！
《曳杖歌》	春秋鲁国	孔子	《礼记·檀弓》：孔子蚤作，负手曳杖，消摇于门，歌曰："泰山其颓乎！梁木其坏乎！哲人其萎乎！"
《获麟歌》	春秋鲁国	孔子	《孔丛子·记问篇》：叔孙氏之车子曰鉏商，樵于野而获兽焉。众莫之识，以为不祥，弃之五父之衢。冉有告夫子曰：今何在？吾将观焉。遂往，谓其御高柴曰："若求之言，其必麟乎？到视之……乃歌曰："唐虞世兮，麟凤游，今非其时吾何求？麟兮麟兮我心忧。

① 《通志·乐略》又作"幽兰操"。

《孔子厄》	春秋鲁国	孔子	《琴操》:《孔子厄》者,孔子使颜渊执辔,到匡郭外,颜渊举策指匡穿垣曰:往与阳虎,正从此人!……孔子乃引琴而歌,音曲甚哀。有暴风击拒、军士僵仆。于是匡人乃知孔子圣人,瓦解而去。
《去鲁歌》[1]	春秋鲁国	孔子	《史记·孔子世家》:子卒受齐女乐,三日不听政;郊,又不致膰俎于大夫。孔子遂行,宿乎屯。而师己送,曰:夫子则非罪。孔子曰:吾歌可夫?歌曰:彼妇之口,可以出走;彼妇之谒,可以死败。盖优哉游哉,维以卒岁!
《蟪蛄歌》	春秋鲁国	孔子	《诗·含神雾》孔子歌曰:违山十里,蟪蛄之声,犹尚在耳。
《原壤歌》	春秋鲁国	原壤	《礼记·檀弓》:孔之之故人原壤,其母死,夫子助之沐椁,原壤登木曰:"久矣予之不托于音也。"歌曰:"狸首之班然,执女手之卷然。"
《南蒯歌》[2]	春秋鲁昭公	鲁国乡人	《左传·昭公十二年》;季平子立,而不礼于南蒯,南蒯以费叛。将适费,乡人饮酒,乡人或歌曰:我有圃,生之杞乎。从从我者子乎。倍其邻者耻乎,已乎已乎,非吾党之士乎?
《成人歌》	春秋成国		《礼记·檀弓》:成人有其兄死而不为哀者,闻高子皋为成宰,遂为哀,成人歌曰:蚕则绩而蟹有匡。范则冠而蝉有緌。兄则死而子皋为之哀。

[1] 《诗纪》又作"师乙歌",见《先秦汉魏晋南北朝诗·先秦卷》。
[2] 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗·先秦卷》,《诗纪》又作"乡人饮酒歌"。

《谏不违之歌》	春秋卫国	卫灵公	《琴操》：史鱼者，卫灵公之相。时蘧伯玉执清廉之节，修仁义之方，史鱼乃荐伯玉于灵公，公曰诺，其后未用……史鱼出，谓其子曰：我思竭愚智，以报塞恩纪，荐伯玉于公，公以我言为不信，将自杀以明之。我死后勿敛，用伯玉乃敛，用伯玉乃敛。语毕进药自杀。灵公闻之曰：痛哉！寡人谓史鱼徒谦退欲进士者也，不意乃至于身死。临丧，拜伯玉代史鱼，公知史鱼以尸谏也，为《谏不违之歌》，泣曰：寡人负史鱼，悔焉无及者也。
《残形操》	春秋鲁国	曾子	《琴操》：《残形操》者，曾子所作也。曾子鼓琴，墨子立于外而听之，曲终入曰：善哉鼓琴！身已成矣而曾未得其首也。曾子曰：吾昼卧见一狸，见其身而不见其头，起而为之弦，因而残形！
《曾子归养》	春秋鲁国	曾子	《琴操》：曾子事孔子十有余年，晨觉眷然，念二亲年衰，养之不备，于是援琴而鼓之曰：往而不反者，年也。不可以再事者，亲也。歔欷归耕，来日安所耕？历山盘兮钦崟。
《忧思之歌》	春秋鲁国	曾子	《琴操》：曾子年幼，慈仁质孝，在孔子门有令闻，居贫，无业以事父母，躬耕力则，随五土之利，四时维宜，以进甘脆，尝耕泰山之下，遭天霖泽，雨雪寒冻，旬月不得归，思其父母，乃作《忧思之歌》。

《黄鹄歌》	春秋鲁国	陶婴	《列女传》：鲁陶婴者，陶明之女也，少寡，养幼孤，无强昆弟，纺绩为产。鲁人或闻其义，将求焉。婴闻之，恐不得免，乃作歌明己不更二廷也。其歌曰：悲夫，黄鹄之早寡兮，七年不双，宛劲独宿兮不与众同。夜半悲鸣兮想其故雄，天命早寡兮独宿何伤。寡妇念此兮泣下数行。呜呼哀哉兮死不可忘。尚然兮况乎贞良，虽有贤雄兮终不重行。
《商颂操》		原宪	《琴史·卷一》：子贡承肥马，衣轻裘往见之，宪楮冠藜杖而应门，正冠则缨绝，捉衿泽肘见，纳履则踵绝，子贡曰：嘻！先生何病也。原宪曰：无财之谓贫，学而不能行之谓病，宪贫也，非病也。子贡有惭色。原宪乃徐步曳杖歌《商颂》满天地，若出金石，旧传有《商颂操》，此之谓也。
《崔子渡河歌》	春秋鲁国	闵子骞	《琴操》：崔子早失母，后母常以其母死名呼之，不应，辄笞之。崔子乃以渡河为辞，系石于腰，自沉而死。（下有阙文，《太平御览·乐部》引《大周乐正》下作闵子大其能，为文隐伤痛之，故援琴而鼓之，以美其德，故曰《崔子渡河》。）
《莱人歌》	春秋齐国	莱人	莱人歌之曰："景公死乎弗与埋，三军事乎弗与谋，师乎师乎，胡党之乎？"
《齐人歌》	鲁哀公时	齐国兵士	《左传·哀公二十一年》：秋八月，公及齐侯、邾子盟于顾。齐有责稽首，因歌之曰："鲁人之皋，数年不觉，使我高蹈。唯其儒书。以为二国忧。"

《申叔仪乞粮歌》	鲁哀公时		《左传·哀公十三年》：　吴申叔仪乞粮于公孙有山氏，曰："佩玉縈兮，余无所系之。旨酒一盛兮，余与褐之父睨之。"对曰："粱则无矣，粗则有之。若登首山以呼曰：'庚癸乎！'则诺。"
《水仙操》	春秋楚国	伯牙	《琴操》：《水仙操》者，伯牙之所作也。伯牙学琴于成连先生，先生曰：吾能传曲而不能移情。吾师有方春子者，善于琴……伯牙延望无人，但闻海水洞涌，山林杳冥，怆然叹曰：先生移我情矣！乃援琴而歌，作《水仙》之操。
《怀陵操》	春秋楚国	伯牙	《琴操》：《怀陵操》者，伯牙之所作也。伯牙鼓琴，作激徵之音。
《霖雨之操》	春秋楚国	伯牙	《琴史·卷二》：伯牙所念子期必得之，伯牙游于泰山之阴，卒遇暴雨止于岩下，乃援琴而鼓之，初为《霖雨之操》，更造崩山之音。
《徐人歌》	吴王阖闾		《新序·节士》：延陵季子将西聘晋，带宝剑以过徐君，徐君观剑，不言而色欲之。延陵季子为有上国之使，未献也，然其心许之矣，使于晋，顾反，则徐君死于楚，于是脱剑致之嗣君……于是季子以剑带徐君墓即去。徐人嘉而歌之曰："延陵季子兮不忘故，脱千金之剑兮带丘墓。"
《申包胥歌》	楚昭王时	申包胥	《吴越春秋》：包胥知不可，乃之于秦，求救楚。昼驰夜趋，足踵蹠劈，裂裳裹膝，鹤倚哭于秦庭，七日七夜，口不绝声。秦桓公素沉湎，不恤国事。申包胥哭已，歌曰：吴为无道，封豕长蛇，以食上国，欲有天下，政从楚起。寡君出在草泽，使来告急。

《渔父歌》[①]	楚昭王时	郑国渔夫	《越绝书·卷一》：（子胥）至江上，见渔者，曰：来，渡我。渔者知其非常人也，欲往渡之，恐人知之，歌而往过之曰：日昭昭，侵以施，与子期甫芦之碕。子胥即从渔者之芦碕。日入，渔者复歌往曰："心中目施，子可渡河，何为不出？
《河上歌》	春秋吴国		《吴越春秋·卷四》：子胥曰：吾之怨与喜同，子不闻《河上歌》乎？同病相怜，同忧相救。惊翔之鸟，随巢而集。濑水之下，因复俱流。
《穷劫之曲》	春秋楚庄王	扈子	《吴越春秋·卷四》：（乐师扈子）乃援琴为楚作《穷劫之曲》，以畅君之迫厄之畅达也。其词曰："王耶王耶何乖烈，不顾宗庙听谗孽，任用无忌多所杀，诛夷白氏族几灭。二子东奔适吴越，吴王哀痛助忉怛。垂涕举兵将西伐，伍胥、白喜、孙武决。三战破郢王奔发，留兵纵骑虏荆阙。楚荆骸骨遭发掘，鞭辱腐尸耻难雪！几危宗庙社稷灭，严（庄）王何罪国几绝。卿士凄怆民恻悷，吴军虽去怖不歇。愿王更隐抚忠节，勿为谗口能谤亵。"
《楚人诵子文歌》	春秋楚成王		《说苑·至公》：楚令尹子文之族，有干法者，廷理拘之，闻其令尹之族也，而释之。子文召廷理而责之……乃相与作歌曰："子文之族，犯国法程。廷理释之，子文不听。恤顾怨萌，方正公平。"

[①] 又作"渡伍员歌"，见《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《楚人为诸御己歌》	春秋楚庄王		《说苑·正谏》：楚庄王筑层台，延石千重，延壤百里，士有反三月之粮者。大臣谏者七十二人皆死矣。有诸御己者，违楚百里而耕，谓其耦……遂解层台而罢民。楚人歌之曰："薪乎莱乎？无诸御己，讫无子乎！莱乎薪乎！无诸御己，讫无入乎！"
《优孟歌》	春秋楚庄王时	优孟	《史记·滑稽列传》：楚相孙叔敖知其贤人也，善待之。病且死，属其子曰："我死，汝必贫困。若往见优孟，言我孙叔敖之子也。"居数年，其子穷困负薪……优孟（见楚王）因歌曰："山居耕田苦，难以得食。起而为吏，身贪鄙者馀财，不顾耻辱。身死家室富，又恐受赇枉法，为奸触大罪，身死而家灭。贪吏安可为也！念为廉吏，奉法守职，竟死不敢为非。廉吏安可为也！楚相孙叔敖持廉至死，方今妻子穷困负薪而食，不足为也！"于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。后十世不绝。
《慷慨歌》[①]	春秋楚庄王时	优孟	《古诗纪·卷二》：贪吏而可为而不可为，廉吏而可为而不可为，贪吏而不可为者当时有污名，而可为者子孙以家成。廉吏而可为者当时有清名，而不可为者子孙困穷被褐而负薪，贪吏常苦富，廉吏常苦贫，独不见楚相孙叔敖，廉洁不受钱。
《楚狂接舆歌》	春秋楚人		《论语微子》：楚狂接舆歌而过孔子曰："凤兮凤兮，何德之衰？往者不可谏，来者犹可追。已而已而！今之从政者殆而！"

[①] 又作"楚商歌"，见《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《若何之歌》	春秋越国	采葛之妇	《吴越春秋·卷八》：采葛之妇，伤越王用心之苦，乃作苦之诗。《事类赋》引《吴越春秋》曰：乃作《若何之歌》曰：胆不苦甘如饴，令我采葛以作丝。[1]
《乌鹊歌》[2]	越王勾践时		《吴越春秋·卷七》：越王夫人乃据船哭，顾乌鹊啄江渚之虾，飞去复来，因哭而歌之。曰："仰飞鸟兮乌鸢，凌玄虚号翩翩。集洲渚兮优恣，啄虾矫翮兮云间。任厥兮往还。妾无罪兮负地，有何辜兮谴天。飒飒独兮西往，孰知返兮何年？心惙惙兮若割，泪泫泫兮双悬。"又哀吟曰："彼飞鸟兮鸢乌，已回翔兮翕苏。心在专兮素虾，何居食兮江湖？徊复翔兮游扬，去复返兮于乎！始事君兮去家，终我命兮君都。中年过兮何幸（辜），离我国兮去吴。妻衣褐兮为婢，夫去冕兮为奴。岁遥遥兮难极，冤悲痛兮心恻。肠千结兮服膺，于乎哀兮忘食。愿我身兮如鸟，身翱翔兮矫翼。去我国兮心摇，情愤惋兮谁识？"越王闻夫人怨歌，心中内恸。
《木客之吟》	春秋越人		《吴越春秋·卷九》：越王乃使木工三千人，入山伐木，师无所幸，作士思归，皆有怨望之心，而歌《木客之吟》。

[1] 《太平御览·卷五百七十一》亦作"若何之歌"。
[2] 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《离别相去歌》	春秋越军士		《吴越春秋·卷十》：国人悲哀，皆作离别相去之词，曰："跞躁摧长恧兮，擢戟驭殳。所离不降兮，以泄我王气苏。三军一飞降兮，所向皆殂。一士判死兮，而当百夫。道祐有德兮，吴卒自屠。雪我王宿耻兮，威振八都。军伍难更兮，势如貔貙。行行各努力兮，于乎，于乎！"
《伐吴之曲》	春秋越国		《吴越春秋·卷十》：越王不听，还于吴，置酒文台，群臣为乐，乃命乐（师）作《伐吴之曲》。
《杨朱歌》	战国	杨朱	《列子·力命》：季梁谓杨朱曰："吾子不肖如此之甚，汝奚不为我歌以晓之？"杨朱歌曰："天其弗识，人胡能觉？匪祐自天，弗孽由人。我乎汝乎！其弗知乎！医乎巫乎！其知之乎？"
《楚明光》	战国楚昭王	明光	《琴操》：昭王得琱氏璧，欲以贡于赵王，于是遣光明奉璧之赵。郡中羊由甫知赵无反意，乃谗之于王曰：明光常背楚用赵，今使奉璧，何能述功德。及光明还，怒之，明光乃作歌曰《楚明光》。
《追怨之歌》	楚昭王	组	《琴史·卷二》：楚明光之子组，始明光事楚昭王衔命使赵，有羊申甫者，譖其有他至，昭王怒将囚明光，明光遁去，其子组作《追怨之歌》。
《弹铗歌》	战国齐宣王时	冯谖	《战国策·齐策四》：居有顷，（冯谖）倚柱弹其剑，歌曰："长铗归来乎！食无鱼。"左右以告。孟尝君曰："食之，比门下之客。"居有顷，复弹其铗，歌曰："长铗归来乎！出无车。"

《退怨之歌》	楚昭王	卞和	《琴操》：卞和者，楚野民，得玉樸……乃封和为陵阳侯。和辞不就而去，作《退怨之歌》。曰：悠悠沂水，经荆山兮，精气郁浃，谷严中兮，中有神宝，灼明明兮，穴山采玉，难为功兮，于何献之，楚先王兮，遇王暗昧，信谗言兮，断截两足，离余身兮，俯仰嗟叹，心摧伤兮，资之乱朱，粉墨同兮，空山歔欷，涕龙钟兮，天鉴孔明，竟以彰兮，沂水滂沛，流于汶兮，进宝得刑，足离分兮，去封立信，守体芸兮，断者不续，岂不冤兮！
《伐檀操》	战国魏国		《琴史》：《伐檀操》者，魏国女之所作也。伤贤者隐避，素餐在位，湣伤怨旷，失其嘉会。夫圣主之制，能治人者食于人，不能治人者食于田。今贤者隐退伐木，小人在位食禄，悬珍琦，积百穀，并包有土，德泽不加，百姓伤痛，上之不知，王道之不施。仰天长叹，援琴而鼓之。
《河梁歌》[1]	越王勾践时	越国军士	《吴越春秋》：勾践乃选吴越将士西渡河以攻秦。军士苦之，会秦怖惧，逆自引咎，越乃还军。军人悦乐，遂作‘河梁之诗’。曰：“渡河梁兮渡河梁，举兵所伐攻秦王。孟冬十月多雪霜，隆寒道路诚难当。阵兵未济秦师降，诸侯怖惧皆恐惶。声传海内威远邦，称霸穆桓齐楚庄，天下安宁寿考长。悲去归兮何无梁。”

[1] 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗》。

《段干木歌》[1]	战国魏文侯		《吕氏春秋·期贤》：魏文侯过段干木之闾而轼之，其仆曰："君胡为轼？"曰："此非段干木之闾欤？段干木盖贤者也，吾安敢不轼？且吾闻段干木未尝肯以己易寡人也，吾安敢骄之？段干木光乎德，寡人光乎地；段干木富乎义，寡人富乎财。"其仆曰："然则君何不相之？"于是君请相之，段干木不肯受。则君乃致禄百万，而时往馆之。于是国人皆喜，相与诵之曰："吾君好正，段干木之敬；吾君好忠，段干木之隆。"
《邺民歌》[2]	战国魏襄王时		《汉书·沟洫志》：（魏襄王）于是以史起为邺令，遂引漳水溉邺，以富魏之河内。民歌之曰："邺有贤令兮为史公，决漳水兮灌邺旁，终古舄卤兮生稻粱"。
《贞女引》[3]	战国鲁穆公[4]	漆室女	《琴操》：《贞女引》者，鲁国漆室女所作也……自伤怀结，而为人所疑，于是褰裳入山林之中，见女贞之木，喟然叹息，援琴而弦，歌以《女贞》之辞。
《鼓琴歌》	战国赵武灵王	处女	《史记·赵世家》：十六年，秦惠王卒。王游大陵。他日，王梦见处女鼓琴而歌诗曰："美人荧荧兮，颜若苕之荣。命乎命乎，曾无我嬴！"异日，王饮酒乐，数言所梦，想见其状。吴广闻之，因夫人而内其女娃嬴。孟姚也。孟姚甚有宠于王，是为惠后。

[1] 歌名从《先秦汉魏晋南北朝诗》。
[2] 歌名又作"魏河内歌"、"漳水歌"，具见《先秦汉魏晋南北朝诗》。
[3] 《琴史·卷二》作"正女引"。
[4] 《太平御览·卷三百九十二》引《列女传》言"当穆公之时"。

《聂政刺韩王》	战国韩国	聂政	《琴操》：《聂政刺韩王》者，聂政之所作也。聂政父为韩王治剑，过期不成，王杀之，时政未生。及壮，问其母曰："父何在？"母告之。政欲杀韩王，乃学涂入王宫，拔剑刺韩王，不得，走。政逾城而出，去，入太山，遇仙人学鼓琴，漆身为厉，吞炭变其音。七年而琴成……政鼓琴阙下，观者成行，马牛止听，以闻韩王。王召政而见之，使之弹琴。政即援琴而鼓之，内刀在琴中，政于是左手持衣，右手出刀，以刺韩王，杀之……故曰《聂政刺韩王》也。
《荆轲歌》[①]	战国燕王喜	荆轲	《史记·刺客列传》：太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水之上，既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰："风箫箫兮易水寒，壮士一去兮不复还！"复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲就车而去，终已不顾。
《雉朝飞》	战国齐宣王[②]	独沐子	《琴操》：齐独沐子所作也。独沐子年七十无妻，出薪于野，见飞雉雄雌相随，感之，抚琴而歌曰：雉朝飞，鸣相和，雌雄群游于山阿，我独何命兮未有家，时将暮兮可奈何？嗟嗟暮兮可奈何！
《冯夷》[③]	战国楚国怀王		《楚辞·远游》：使湘灵鼓瑟兮，令海若舞《冯夷》。
《屈原自沉》	楚怀王	屈原	《太平御览·乐部》引《大乐正》：《屈原自沉》者，屈原之所作也。屈原，楚同姓

① 《诗纪》作"渡易水歌"，见《先秦汉魏晋南北朝诗》。
② 《太平御览·卷五百七十八》，言齐宣王时人。
③ 按王逸注《远游》言"冯夷"为水仙人，洪兴祖补注言冯夷为河伯。今按"令海若舞冯夷"，可知海若为神仙，舞为动词，冯夷为舞曲，如此尚可通也。

《离骚》			也。为怀王佐，博闻强识，疏通政事。入则与王议国计策，以施号令；出则接遇宾客，应对诸侯。上官大夫与之争宠，害其器能，谮之于王，曰："使屈原每一出，矜伐功，以其非己莫能为。"怀王怒而斥之。屈原自伤怀忠而见疑，忧愁，面目黎黑，临河而哀思，著《离骚》、《九歌》、《九叹》、《七谏》之辞，仰天而叹，援琴而鼓之。
《九歌》			
《九叹》			
《七谏》			
《扬荷》(《扬阿》)	战国楚地		《楚辞·招魂》：《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。 《淮南子》：歌《采菱》，发《扬阿》。
《涉江》			
《采菱》			
《下里》	战国楚怀王		《琴史·卷二》：宋玉对曰：客有歌于郢中者，其始曰《下里》、《巴人》，国中属而和之者数千人。
《巴人》			
《和竹积雪》①	战国楚怀王	宋玉	《琴史·卷二》：宋玉又自云尝援琴为《和竹积雪》之曲。
《阳阿》②	战国楚地		《淮南子·俶真训》：足蹀《阳阿》之舞，而手会《绿水》之趋。
《绿水》③			

① 《太平御览·卷五百七十九》作"秋竹积雪"。
② 《楚辞·招魂》作"扬荷"、《淮南子》作"扬阿"，盖皆是《阳阿》之异名。
③ 《绿水》高注曰古之曲，又其引文在《阳阿》之下，故定其为楚国之乐，在战国时已有。

《激楚》	战国楚国怀王		《楚辞·招魂》：宫庭震惊，发《激楚》些。《淮南子》：扬郑卫之浩乐，结《激楚》之遗风。
《劳商》	战国楚国怀王		《楚辞·大招》：伏羲《驾辩》，楚《劳商》只。
《庄周独处吟》	战国齐湣王	庄周	《琴操》：庄周者，齐人也，明笃学术，多所博达，进见放来，却睹未发。是时齐湣王好为兵事，习好干戈，庄周儒士，不合于时，自以不用，行欲避乱，自隐于山岳。后有达庄于湣王，遣使齎金百镒，聘以相位，周不就……（周）于是重谢使者，不得已而去。复引声歌曰：天地之道，近在胸臆，呼噏精神，以养九德，渴不求饮，饥不索食，避世守道，志洁如玉，卿相之位，难可直当，严严之石，幽而清凉，枕块寝处，乐在其央，寒凉固回，可以长久！
《楚引》	战国楚人	龙丘高	《琴史·卷二》：龙丘高者，楚人也，久客倦游思归于楚，心悲不乐，于是弹琴作《楚引》，以象其风俗。

《走马引》		樗里牧恭	《琴史》:《走马引》者，樗里牧恭所作也。樗里牡恭为父抱怨，而亡林岳之下，有马夜降，围其室而鸣，于是觉而闻走马声，以为吏追之，乃奔而亡，明视，天马迹也。乃曰：吾以义杀人，而天马来降以惊动，吾处不安，以告吾邪？乃感惧入沂泽之中，作《走马引》。
《成相》	战国楚国	荀子	见《荀子·成相篇》
《山水》	战国晚期	赵王嘉	《淮南子·泰族训》：赵王迁流于房陵，思故乡，作为《山水》之讴，闻者莫不殒涕。
《松柏歌》	战国晚期	齐人	《史记·田齐世家》：故齐人怨王建不蚤与诸侯合从攻秦，听奸臣宾客以亡其国，歌之曰：“松耶柏耶？住建共者客耶？”疾建用客之不详也。

附录三　先秦时期乐师一览表

先秦之乐，非徒乐曲繁多，乐师亦盛矣。因《乐曲一览表》不能尽包揽之，今再作《乐师一览表》使先秦之乐师不为湮灭。今按乐师、国别时代、出处事例汇为一表：乐师者，大凡古籍所见创乐（舞）、奏乐（舞）、论乐（舞）之人皆为之排列，以观上古乐师之详细；国别时代，则以史前、夏、商、西周、春秋、战国为分属，春秋战国以后以国为之分属；出处事例则择显著之文献，罗列其缘由。其所创作之乐曲，《乐曲表》已收录，故不于此重复。至于乐师有不可考其时代者则以其所出现最早之文献定其时代。使其互相参照、若合符契，以便后之君子。

乐师	国别时代	出处及事例
士达	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成，故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。
阴康氏	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：昔阴康氏之始，阴多潜伏而湛积，水道壅塞，不行其原；民气郁阏而滞着，筋骨瑟缩不达。故作为舞以宣之。
女娲	史前时期	《世本》：女娲作笙簧。
随	史前时期	《世本》：随作笙，长四寸，十二簧，像凰之身。 随作竽。
娥陵氏 圣氏	史前时期	《太平御览·卷五百六十六》引《帝系谱》：女娲命娥陵氏制都良管，以一天下之音。又命圣氏为班管，合日月星辰，名曰《充乐》。

刑夭	史前时期	《路史·后纪三》：炎帝神农氏桴土鼓以致敬于鬼神，耕桑得利而究年受福，乃命邢夭作《扶犁之乐》，制《丰年之咏》，以荐釐来是曰《下谋》。
邢夭	史前时期	《山海经·海外西经》：刑天与帝争夺神，帝断其首，葬之常羊之山，乃以乳为目，以脐为口，操干戚以舞。
伏羲氏	史前时期	《帝王世纪·第一》：太昊帝庖牺氏，风姓也。蛇身人首，有圣德，国陈，作瑟三十六弦。 《世本》：伏羲作琴瑟。
神农氏	史前时期	《帝王世纪》：（神农氏）都于陈，作五弦之琴。
黄帝	史前时期	《帝王世纪》：黄帝于东海流波山得奇兽，状如牛，苍身，无角，能走入水中则风雨，光如日月，其音如雷，名曰夔。黄帝杀之，以其皮为鼓，声闻五百里。
北门成	史前时期	《庄子·天运》曰：北门成闻黄帝张《咸池》之乐于洞庭之野，始闻之惧，后闻之怠，卒闻之而惑，荡荡默默乃不自得。
伶伦	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：昔，黄帝令伶伦作为律。 《世本》：伶伦造律吕。
容将	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：黄帝又命伶伦与容将铸十二钟，以和五音。
岐伯	史前时期	《中华古今注》：《短箫铙歌》，军乐也。黄帝岐伯所作，以建武扬德，风动战士也。《周礼》所谓王大捷，则令凯乐歌也。汉有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《短箫铙歌》，鼓吹之一章耳，亦以赐有功诸侯也。
素女	史前时期	《世本》：庖牺氏作五十弦，黄帝使素女鼓瑟，哀不自胜，乃破为二十五弦，具二均声。
少昊	史前时期	《帝王世纪》：少昊，黄帝之子，名契，字青阳。黄帝没，契立，号金天氏。同度量，调律吕，封泰山，作《九泉》之乐。
鼓 延	史前时期	《山海经·海内经十八》：炎帝之孙伯陵，伯陵同吴权之妻阿女缘归，缘归孕三年，是生鼓、延、殳，始为侯。鼓、延是始为钟。

飞龙 鱓	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：帝颛顼好其音，乃令飞龙作 效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令鱓先为乐倡。鱓乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。 《帝王世纪》：（颛顼）乃命飞龙效八风之音，作乐《五英》，以祭上帝。
帝喾	史前时期	《帝王世纪》；是五行之官分职而治诸侯，于是化被天下，遂作乐《刘茎》以康帝位。
咸黑 垂	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：帝喾命咸黑作为声，歌《九招》、《六列》、《六英》。有倕作为鼙鼓钟磬吹苓管埙篪鞀椎钟。帝喾乃令人抃，或鼓鼙，击钟磬、吹苓、展管篪；因令凤鸟、天翟舞之。帝喾大喜，乃以康帝德。
晏龙	史前时期	《山海经·海内经》：帝俊生晏龙，是为琴瑟。
帝俊八子	史前时期	《山海经·海内经》：帝俊有子八人，是始为歌舞。
质 瞽瞍	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞈置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。
巫咸	史前时期	《世本》：巫咸作鼓。
无句	史前时期	《世本》：无句作磬。
延	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：舜立，命延，乃拌瞽叟之所为瑟，益之八弦，以为二十三弦之瑟。帝舜乃令质修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德。
舜	史前时期	《淮南子·泰族训》：舜为天子，弹五絃之琴，歌《南风》之诗，而天下治。 《帝王世纪》：三年，（舜）执干戚而舞之，有苗请服。 《世本》：箫，舜所造，其形参差像鳳翼，十管，长二尺。

垂	史前时期	《世本》：垂作钟。
叔	史前时期	《世本》：磬，叔所造。
夔	史前时期	《史记·五帝本纪》：舜曰：以夔为典乐，教稚子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而毋傲；诗言志，歌长言，声依永，律和声，八音能谐，毋相夺伦，神人以和。夔曰：予击石拊石，百兽率舞。
伯夷	史前时期	《世本·作篇》：夷作鼓。[①]
长琴	史前时期	《山海经·大荒西经》：祝融生太子长琴，是处榣山始作《乐风》。郭璞注乐：创作《乐风》曲也。
皋陶	史前时期	《吕氏春秋·古乐篇》：（禹）于是命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功。
涂山氏	史前时期	《吕氏春秋·音初》：禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰："候人兮猗"，实始作为南音。
启	夏	《山海经·大荒西经》：开（启）上三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下。 《楚辞·离骚经》：启《九辩》与《九歌》兮，夏康娱以自纵。
孔甲	夏	《吕氏春秋·音初篇》：孔甲曰："呜呼！有疾，命矣夫！"乃作为《破斧》之歌，实始为东音。

① 《大戴礼·诰志》：虞史伯夷曰云云，上古巫史不分，故伯夷亦或为巫而能舞，而《世本》之夷殆或此人也。

桀群臣	夏	《韩诗外传·卷二》：昔者桀为酒池糟隄，纵靡靡之乐，一鼓而牛饮者三千人。群臣皆相持而歌："江水沛兮，舟楫败兮。我王废兮，趣归于亳，亳亦大兮。"又曰："乐兮光兮，四牡骄兮，六辔沃兮，去不善兮从善，何不乐兮！"
伊尹	商汤臣	《吕氏春秋·古乐篇》：汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。
有娀氏二女	商初	《吕氏春秋·音初篇》：（有娀氏）二女作歌一终，曰："燕燕往飞"，实始作为北音。
周文王	周初	《帝王世纪》：先是文王梦日月之光著身，又鸑鷟鸣于岐，作武象之乐。神农始作五弦之琴，以具宫商角徵羽。历九代至文王，复曾其二弦，曰少宫，少商。
伯夷	周初	《史记·伯夷列传》：及饿且死，作歌。其辞曰："登彼西山兮，采其薇矣。以暴易暴兮，不知其非矣。神农、虞、夏忽焉没兮，我安适归矣？于嗟徂兮，命之衰矣！"遂饿死于首阳山。
叔齐		
周公	西周	《吕氏春秋·古乐篇》：武王即位，以六师伐殷。六师未至，以锐兵之于牧野。归，乃荐俘馘于京太室，乃命周公为作《大武》。
箕子	西周	《史记·宋微子世家》：其后箕子朝周，过故殷虚，感宫室毁坏，生禾黍，箕子伤之，欲哭则不可，欲泣为其近妇人，乃作《麦秀之诗》以歌咏之。
师涓[1]	商末	《史记·殷本纪》：（纣）于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。
太师疵	商末	《史记·周本纪》：大师疵，少师强抱其乐器而奔周。
少师强		
大师挚	商末	《论语·微子》：大师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海。
亚饭干		
三饭缭		
四饭缺		

① 王逸之《楚辞注》、洪兴祖之《补注》皆言师延。

鼓方叔 播鼗武 少师阳 击磬襄		
商容	商末商人	《史记·殷本纪索引》：表商容之闾。郑玄云：商家乐官，知礼容，所以礼署称容台。
召穆公	西周周人	《左传·僖公二十四年》：召穆公思周德之不类，故纠合宗族于成周而作诗，曰：常棣之华，鄂不韡韡，凡今之人，莫如兄弟。
西王母 周穆王	西周中期 周穆王时	《穆天子传·卷三》：乙丑，天子觞西王母于瑶池之上。西王母为天子谣[①]，曰：白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之，将子无死，尚能复来。天子答之曰：予归东土，和治诸夏。万民平均，吾顾见汝。比及三年，将复而野。西王母又为天子吟曰：徂彼西土，爰居其野。虎豹为群，于鹊与处。嘉命不迁，我惟帝女。彼何世民，又将去子。吹笙鼓簧，中心翱翔。世民之子，惟天之望。
[illegible]公	西周中期 周穆王时	《穆天子传·卷五》：庚寅，天子西游，乃宿于[illegible]。壬辰，[illegible]公饮天子酒，乃歌阄天之诗。
仍叔	周宣王	《帝王世纪》：宣王元年，以邵穆公为相，秦仲为大夫，诛西戎。是时天大旱，王以不鱼，遇灾而惧，侧身修行，欲消去之，祈于群神，六月乃雨。大夫仍叔美而歌之，今《云汉》之诗是也。
暴辛公	周平王	《世本》：暴辛公作埙。埙，暴辛公所作也，围五寸半，长三寸半，六孔也。　宋均注：暴辛，周平王时诸侯，作埙，有三孔。
苏成公	周平王	《世本》：篪，苏成公所作，长一尺二寸。苏成公作篪，管乐十孔，长尺一寸，吹孔有嘴，如酸枣。　宋均注：苏成公，平王时诸侯。
卫武公	周初卫人	《国语·楚语》：昔卫武公年数九十有五矣，犹箴儆于国……于是乎作《懿》诗以自儆也。

[①] 郭璞注曰：徒歌曰谣。

涓子		《琴史·卷二》：涓子古之仙者也，好饵术，又授伯阳九仙法乃得不死，尝著天地经四十八篇，《琴心论》三篇，为道家所贵。
管仲	春秋齐人	《吕氏春秋·顺说》：管子得于鲁，鲁束缚而槛之，使役人载而送之齐，其讴歌而引。管子恐鲁之止而杀己也，欲速至齐，因谓役人曰："我为汝唱，汝为我和。"其所唱适宜走，役人不倦，而取道甚速。管子可谓能因矣。
朝日	鲁庄公	《中华古今注》：杞植战死，妻曰：上无考，中无夭，下无子，人之苦至矣。乃抗声长哭，长城感之颓，遂投水而死。其妹（朝日）悲姊之贤贞操，乃为作歌，名曰《杞梁妻贤》，杞梁，植字也。
优施	晋献公	《国语·晋语》：骊姬许诺，乃具，使优施饮里克酒。中饮，优施起舞，谓里克妻曰："主孟啖我，我教兹暇豫事君。"乃歌曰："暇豫之吾吾，不如鸟乌。人皆集于苑，己独集于枯。"
百里奚妻	春秋楚人[1]	《琴史·卷二》：百里奚妻者，当其夫之穷阨而相夫，及既相秦乃托为澣妇。一日百里奚堂上作乐，所赁澣妇自言知音。呼之援琴拊弦而歌曰：百里奚初娶我时五羊皮，临当别行烹伏雌，今适富贵忘我为。
介子推	晋文公	《吕氏春秋·介立篇》：晋文公反国，介子推不肯受赏，自为赋诗曰："有龙于飞，周遍天下。五蛇从之，为之丞辅。龙反其乡，得其处所。四蛇从之，得其露雨。一蛇羞之，桥死于中野。"悬书公门而伏于山下。
商梁子[2]	战国楚人	《琴操》：《辟历引》者，楚商梁子所作也。商梁子游九皋之泽，览渐水之台。张罛罝罟，周于荆山，临曲池而渔，疾风賈雹，雷电奄冥，天火四起，辟历下臻，玄鹤翔其前，白虎吟其后……于是商梁子归去其室，乃援琴而歌叹。韵声激发，象辟历之声，故曰《辟历引》。

[1] 《韩诗外传·卷八》言："夫百里奚，齐之乞者也，逐于齐西，无以进，自卖五羊之皮，为一轭车。见秦穆公，立为相，遂霸西戎。"此言其为齐国人。

[2] 《琴史》言："或曰楚庄王，声之误以为商梁耳。"

优孟	楚庄王时人	《史记·滑稽列传》：优孟，故楚之乐人也……因歌曰：山居耕田苦，难以得食。起而为吏，身贪鄙者馀财，不顾耻辱。身死家室富，又恐受赇枉法，为奸触大罪，身死而家灭。贪吏安可为也！念为廉吏，奉法守职，竟死不敢为非。廉吏安可为也！楚相孙叔敖，持廉至死，方今妻子穷困，负薪而食，不足为也！于是庄王谢优孟，乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀。后十世不绝
钟仪	春秋楚人	《左传·成公九年》：晋侯观于军府，见钟仪……问其族。对曰：泠人也。公曰：能乐乎？对曰：先人之职官也，敢有二事？使与之琴，操南音。
林类	春秋卫人	《列子·天瑞》：林类年且百岁，被裘，拾遗穗于故畦。并歌并进，孔子适卫，望之于野。
荣启期	春秋郕人	《列子·天瑞》：孔子游于泰山，见荣启期行乎郕之野，鹿裘带索，鼓琴而歌。
师悝	春秋郑人	《左传·襄公十一年》：郑人赂晋侯以师悝、师触、师蠲。
师触		
师蠲		
卫大师	春秋卫人	《左传·襄公十四年》：孙文子如戚，孙蒯入使。（卫献）公饮之酒，使大师歌《巧言》之卒章。大师辞。师曹请为之。
师曹		
师伐	春秋郑人	《襄公·十五年》：郑尉氏、司氏之乱，其余盗在宋。郑人以子西、伯有、子产之故，纳贿于宋，以马四十乘与师伐、师慧。
师惠		
宁戚	春秋齐桓公时	《楚辞·离骚经》：宁戚之讴歌兮，齐桓闻以该辅。 《史记·邹阳传集解》、《楚辞补注》引《三齐记》皆有其歌词。
师延	春秋晋平公时	《淮南子·泰族训》：师延为平公鼓朝歌北鄙之音，师旷曰："此亡国之乐也。"
师涓	春秋卫灵公时	《史记·乐书》：卫灵公之时，将之晋，至于濮水之上舍。夜半时闻鼓琴声，问左右，皆对曰"不闻"。乃召师涓曰："吾闻鼓琴音，问左右，皆不闻。其状似鬼神，为我听而写之。"师涓曰："诺。"因端坐援琴，听而写之。

师旷	春秋晋平公时	《淮南子·览冥训》：昔者，师旷奏《白雪》之音，而神物为之下降，风雨暴至。平公癃病，晋国赤地。 《国语·晋语》：平公说新声，师旷曰：公室其将卑乎！
范昭	晋平公时人	《晏子春秋·卷五》：晋平公欲伐齐，使范昭往观焉，景公觞之。饮酒酣，范昭起曰：请君之弃罇。公曰：酌寡人之罇，进之于客。范昭已饮，晏子曰：彻罇，更之。罇觯具矣，范昭佯醉，不说而起舞，谓太师曰："能为我调成周之乐乎？吾为子舞之。"太师曰："冥臣不习。"范昭趋而出。
太子晋	周灵王时	《逸周书·太子晋解》：王子歌《峤》曰：何自南极，至于北极，绝境越国，弗愁道远？
苌弘	春秋周人	《礼记·乐记》有"闻诸苌弘"云云，据此可知苌弘曾谈论乐理。
正考父	春秋宋人	《国语·鲁语下》：昔正考父校商之名《颂》十二篇于周大师，以《纳》为首。
师存	春秋鲁人	《国语·鲁语上》：师存侍，曰：藏罟不若置里革于侧之不忘也。韦昭注曰：师，乐师，存，名也。
师亥	春秋鲁人	《国语·鲁语下》：公父文伯之母欲室文伯，飨其宗老，而为赋《绿衣》之三章。老请守龟卜室之族。师亥闻之曰："善哉！男女之飨，不及宗臣；宗室之谋，不过宗人。谋而不犯，微而昭矣。诗所以合意，歌所以咏诗也。今诗以合室，歌以咏之，度于法矣。"韦注曰：师亥，鲁乐师之贤者也。
师冕	春秋鲁人	《论语·卫灵公》：师冕见，及阶，子曰："阶也。"及席，子曰："席也。"皆坐，子告之曰："某在斯，某在斯。"师冕出，子张问曰："与师言之道与？"子曰："然，固相师之道也。"
师挚	春秋鲁人	《论语·泰伯》：子曰："师挚之始。《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！"
鲁大师	春秋鲁人	《论语·八佾》：子语鲁大师乐，曰："乐其可知也：始作，翕如也；从之，纯如也，皦如也，绎如也，以成。"

延陵季子	春秋吴人	《左传·襄公二十九年》：请（延陵季子）观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰："美哉！始基之矣，犹未也。然勤而不怨矣。"为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰："美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？"为之歌《王》，曰："美哉！思而不惧，其周之东乎？"
齐景公	春秋齐景公时	《韩诗外传·卷九》：齐景公纵酒，醉而解衣冠，鼓琴以自乐。
师襄子	春秋鲁人	《史记·孔子世家》：孔子学琴于师襄子，十日不进。
孔子	春秋鲁人襄公	《论语·子罕》：吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。 《论语·宪问》：子击磬于卫，有荷蒉而过孔氏之门者，曰："有心哉，击磬乎！"
师惧	春秋鲁襄公时	《说苑·君道》：齐人弑其君，鲁襄公援戈而起曰：孰臣而敢杀其君乎？师惧曰：夫齐君治之不能，任之不肖，纵一人之欲，以虐万夫之性，非所以立君也；其身死，自取之也。今君不爱万夫之命而伤一人之死，奚其过也！其臣已无道矣，其君不足惜也。
原壤	春秋鲁国	《礼记·檀弓》曰：原壤之母死，登木歌曰："狸首之班然，执女手之卷然。"
优施	春秋齐人	《谷梁传·定公十年》：齐人使优施舞于鲁君之幕下，孔子曰：笑君者罪当死。使司马行法焉，手足异门而出。
伍子胥	春秋楚人	《文选·谢宣远张子房诗注》引《琴操》：伍子胥歌曰：庶此太康，皆吾力兮。 《文选·吊屈原赋》引《琴操》：伍子胥歌曰：俟罪斯国，志愿得兮。 《史记·范雎列传》：伍子胥至于陵水，无以糊口，鼓腹吹篪，乞实于吴市。

郑渔夫[1]	春秋郑人	《越绝书·卷一》:(子胥)至江上,见渔者,曰:来,渡我。渔者知其非常人也,欲往渡之,恐人知之,歌而往过之曰:日昭昭,侵以施,与子期甫芦之碕。[2]
郑渔夫子	春秋郑人	《吴越春秋·卷四》:子胥军将至,当道寇桡而歌曰:芦中人!如是再。
申包胥	春秋楚昭王时	《吴越春秋·卷四》:申包胥哭已歌曰:吴为无道,封豕长蛇,以食上国,欲有天下,政从楚起。寡君出在草泽,使来告急。
秦桓(哀)公	春秋秦桓(哀)公时	《吴越春秋·卷四》:(公)为赋《无衣》之诗曰:岂曰无衣,与子同袍。王于兴师,与子同仇。
扈子	春秋楚昭王时	《吴越春秋·卷四》:乐师扈子非荆王信谗佞,杀伍奢、白州犁而寇不绝于境,至乃掘平王墓,戮尸奸喜,以辱楚君臣;又伤昭王困迫,几为天下大鄙,然已愧矣,乃援琴为楚作《穷劫之曲》,以畅君之迫厄之畅达也。
虞	春秋齐景公时	《晏子春秋·卷一》:晏子朝,杜扃望羊待于朝。晏子曰:君奚故不朝?对曰:君夜发不可以朝。晏子曰:何故?对曰:梁丘据入歌人虞,变齐音。”晏子退朝,命宗祝修礼而拘虞。公闻之而怒曰:何故而拘虞?晏子曰:以新乐淫君。

[1] 《吴越春秋·卷四》:(子胥)遂引军击郑。郑定公前杀太子建而困迫子胥。自此郑定(献)公大惧,乃令国中曰:有能还吴军者,吾与分国而治。渔者之子应募曰云云。可知渔者为郑国人。

[2] 《吴越春秋·卷三》:(渔夫)歌曰:日月昭昭乎侵已驰,与子期乎芦之漪。子胥即止芦之漪。渔夫又歌曰:日已夕兮予心忧悲,月已驰兮何不渡为?事寖急兮当奈何?

晏子	春秋齐景公时	《晏子春秋·卷二》：晏子使于鲁，比其返也景公使国人起大台之役，岁寒不已，冻馁者乡有焉。国人望晏子，晏子至，已复事，公延坐，饮酒乐。晏子曰：君若赐臣，臣请歌之。歌曰：庶民之言曰：冻水洗我若之何？太上靡散我若之何！歌终，喟然叹而流涕。 《晏子春秋·卷二》：景公为长庲，将欲美之，有风雨作，公与晏子入坐，饮酒，致堂上之乐。酒酣，晏子作歌曰：穗兮不得获，秋风至兮殚零落，风雨之拂杀也，太上之靡弊也。歌终，顾而流涕，张躬而舞。
梁丘据	春秋齐景公时	《晏子春秋·卷五》：前驱款门，曰：君至！梁丘据左操瑟，右挈竽，行歌而出。
范昭	春秋晋人	《晏子春秋·卷五》：晋平公欲伐齐，使范昭往观焉，景公觞之。饮酒酣，范昭起曰：请君之弃罇。公曰：酌寡人之罇，进之于客。范昭已饮，晏子曰：彻罇，更之。罇觯具矣，范昭佯醉，不说而起舞，谓太师曰：能为我调成周之乐乎？吾为子舞之。太师曰：冥臣不习。范昭趋而出。
师开	春秋齐景公	《晏子春秋·卷六》：景公新成柏寝之室，使师开鼓琴。师开左抚宫，右弹商，曰：室夕。公曰：何以知之？师开对曰：东方之声薄，西方之声扬。
吴王阖闾	春秋吴王阖廬	《吴越春秋·卷四》：吴王内计二子皆怨楚，深恐以兵往破灭而已。登台向南风而啸，有顷而叹，群臣莫有晓王意者。子胥深知王之不定，乃荐孙子于王。
越王勾践	春秋越国勾践	《吴越春秋·卷八》：越王念复吴雠非一旦也，苦身劳心，夜以接日。目卧，则攻之以蓼；足寒，则渍之以水。冬常抱冰，夏还握火。愁心苦志，悬胆于户，出入尝之，不绝于口。中夜潜泣，泣而复啸
越王夫人	春秋越人	《吴越春秋·卷七》：越王夫人乃据船哭，顾乌鹊啄江渚之虾，飞去复来，因哭而歌之。

曾点	春秋鲁人	《论语·先进》：点，尔何如？鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作，对曰：异乎三子者之撰。 《礼记·檀弓》：季武子死，曾皙依其门而歌。[1]
颜回	春秋鲁人	《列子·仲尼》：仲尼闲居，子贡入待，而有忧色。子贡不敢问，出告颜回，颜回援琴而歌。
子路	春秋鲁国卞人	《论语·先进》：子曰：由志瑟奚为于丘之门！门人不敬子路。子曰：由也升堂矣，未入于室也。 《说苑》：子路鼓瑟，有北鄙杀伐之声。
子贡 师乙	春秋鲁国	《礼记·乐记》曰：子贡问师乙曰："赐也闻声歌各有宜也。如赐者，宜何歌也？"师乙曰："乙，贱工也，何足以问其所宜？请诵其所闻，而吾子自执焉。
宓子贱	春秋鲁人	《韩诗外传》：子贱治单父，弹鸣琴，身不下堂，而单父治。
子夏	春秋卫人[2]	《孔丛子·论书》：凡商之所受《书》于夫子者，志之于心弗敢忘，虽退而穷居河济之间，深山之中，作壤室，编蓬户，常于此弹琴，以歌先王之道，则可以发愤慷喟。
闵子骞	春秋鲁人	《琴操》：崔子早失母，后母常以其母死名呼之，不应，辄笞之。崔子乃以渡河为辞，系石于腰，自沉而死。（下有阙文，《太平御览·乐部》引《大周乐正》下作闵子大其能，为文隐伤痛之，故援琴而鼓之，以美其德，故曰《崔子渡河》。"）
子游	春秋鲁人	《论语·阳货》：子之武城，闻弦歌之声。夫子莞尔而笑，曰："割鸡焉用牛刀？"子游对曰："昔者偃也闻诸夫子曰：'君子学道则爱人，小人学道则易使也。'"子曰："二三子！偃之言是也。前言戏之耳。"
曾参	春秋鲁人	《琴史·卷一》：曾子昌梦见狸不见其首以为不祥，援琴而鼓之，作《残形操》。

[1] 按季武子卒于昭公七年，孔子仅十八岁，曾皙不过数岁，其依门而歌恐不实，要之乃挽歌乎？
[2] 或言子夏魏人，详见钱穆：《先秦诸子系年》，河北人民出版社，2010年版。

原思	春秋鲁人	《琴史・卷一》：子贡承肥马，衣轻裘往见之，宪楮冠藜杖而应门，正冠则缨绝，捉衿泽肘见，纳履则踵绝，子贡曰：嘻！先生何病也。原宪曰：无财之谓贫，学而不能行之谓病，宪贫也，非病也。子贡有惭色。原宪乃徐步曳杖歌《商颂》满天地，若出金石，旧传有《商颂操》，此之谓也。
琴张 孟之反		《庄子・大宗师》：琴张与子桑户、孟子反三人相与友，子桑户死，未葬，或编曲，或鼓琴，相和而歌曰：嗟来桑户乎，而已反其真，而我犹为人猗！
子张	春秋鲁人	《礼记・檀弓》：子张既除丧而见，予之琴，和之而和，弹之而成声。作而曰：先王制礼，不敢不至焉。
接舆	春秋楚人	《论语・微子》：楚狂接舆歌而过孔子曰："凤兮凤兮，何德之衰？往者不可谏，来者犹可追。已而已而！今之从政者殆而！"
瓠巴	春秋楚人	《荀子・劝学》：昔者瓠巴鼓瑟而流鱼出听。 《列子・汤问》：匏巴鼓琴而鸟舞鱼跃。
成连先生 方春子	春秋楚人	《琴操》：《水仙操》者，伯牙之所作也。伯牙学琴于成连先生，先生曰：吾能传曲而不能移情。吾师有方春子者，善于琴。
伯牙	春秋	《荀子・劝学》：伯牙鼓琴而六马仰秣。
冠先生	春秋宋景公时	《琴史・卷二》：寇先生，宋人也，有道术钓于睢水之旁。宋景公问道，不告，既害之。后人见其踞城门之上鼓琴数十日而去。
钟子期	春秋楚人	《琴史・卷二》：钟子期楚人钟仪之族，伯牙之友也。伯牙鼓琴钟子期善听之。伯牙方鼓琴志在泰山，子期曰：善哉乎！鼓琴巍巍乎如泰山，志在流水，子期曰：洋洋乎若流水。
王豹	春秋卫国	《孟子・告之下》：洗着王豹处于淇，而河西善讴；緜驹处于高唐，而齐右善歌。

緜驹	春秋齐人	《孟子·告之下》：洗着王豹处于淇，而河西善讴；緜驹处于高唐，而齐右善歌。
齐威王	战国齐威王	《史记·田敬仲完世家》：邹忌子以鼓琴见威望，威望说而舍之右室。须臾，王古瑟。
韩娥	战国齐人	《列子·汤问》：昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁欐，三日不绝，左右以其人弗去。过逆旅，逆旅人辱之。韩娥因曼声哀哭，一里老幼悲愁，垂涕相对，三日不食。遽而追之。娥还，复为曼声长歌，一里老幼喜跃抃舞，弗能自禁，忘向之悲也。乃厚赂发之。故雍门之人至今善歌哭，放娥之遗声。
秦青 薛谭		《列子·汤问》：薛谭学讴于秦青，未穷青之技，自谓尽之；遂辞归。秦青弗止。饯于郊衢，抚节悲歌，声振林木，响遏行云。薛谭乃谢求反，终身不敢言归。
漆室女	战国鲁穆公	《琴操》：《贞女引》者，鲁国漆室女所作也...自伤怀结，而为人所疑，于是褰裳入山林之中，见女贞之木，喟然叹息，援琴而弦，歌以《女贞》之辞。
邹忌	战国齐威王时	《史记·齐世家》；邹忌以鼓琴见威王。
琴高	战国宋康王时	《琴史·卷二》：琴高者，赵人也，能鼓琴为宋康王舍人。
屈原	战国楚怀王时	《太平御览·乐部》引《大乐正》：《屈原自沉》者，屈原之所作也。
宋玉	战国楚威王时	《琴史·卷二》：宋玉者，楚人也，为屈原弟子，善赋，类屈原哀伤感愤，曲伸讽喻楚威王。
庄子	战国宋人	《庄子·至乐》：庄子妻死，惠子吊之，箕踞鼓盆而歌。
师襄	战国郑人	《列子·汤问》：匏巴鼓琴而鸟舞鱼跃，郑师文闻之，弃家从师襄游。柱指钧弦，三年不成章。

师文		《吕氏春秋·君守》：郑大师文终日鼓瑟而兴，再拜其瑟前曰："我效于子，效于不穷也。"
杨朱	战国	《列子·力命》：季梁谓杨朱曰："吾子不肖如此之甚，汝奚不为我歌以晓之？"杨朱歌曰："天其弗识，人胡能觉？匪祐自天，弗孽由人。我乎汝乎！其弗知乎！医乎巫乎！其知之乎？"
枪	战国郑人	《史记·赵世家》：（赵烈侯好音）曰：夫郑歌者枪、石二人，吾赐之田，人万亩。
石		
窦公	战国魏文侯时	《汉书·艺文志》：六国之君，魏文侯最为好古，孝文时，得其乐人窦公。 《新论·祛蔽》：文帝时，得魏文侯时乐人窦公，年百八十岁，两目皆盲……父母哀其不及众技事，教臣为乐，使鼓琴，日讲习以为常事。
师经	魏文侯时	《琴史·卷二》：师经者仕魏文侯，使经鼓琴，问曰：使我言而无见违，不亦乐哉！师经怒以琴撞文侯，不中，左右请诛之。师经曰：臣闻尧舜为君惟恐言而人不违，桀纣为君惟恐言而人违之。臣撞桀纣，非吾君也。文侯释之，不加罪。
应侯	战国秦昭王时	《说苑·卷八》：应侯与贾午子坐，闻其鼓琴之声，应侯曰："今日之琴，一何悲也！"贾午子曰："夫张急调下，故使人悲耳。张急者，良材也；调下者，官卑也。取夫良材而卑官之，安能无悲乎？"应侯曰："善哉。"
贾午子		
冯谖	战国齐闵王时	《战国策·齐策四》：居有顷，（冯谖）倚柱弹其剑，歌曰："长铗归来乎！食无鱼。"左右以告。孟尝君曰："食之，比门下之客。"居有顷，复弹其铗，歌曰："长铗归来乎！出无车。"
雍门周	战国齐人	《琴史·卷二》：雍门之人特喜歌哭，效（韩）娥之遗声至周尤称为能，始以哭于孟尝君，又继之以琴。
女环	战国楚人	《越绝书·卷十四》：春申君到，园驰入呼女环，到黄昏，女环至。大纵酒，女环鼓琴，曲未终，春申君大悦，留宿。

癸 射稽	战国宋人[1]	《韩非子·外储左上》：宋王与齐仇也，筑武宫。讴癸倡，行者止观，筑者不倦。王闻，召而赐之。对曰："臣师射稽之讴又贤于癸。"王召射稽使之讴，行者不止，筑者知倦。
中旗[2]	战国秦昭王时	《史记·魏世家》：中旗冯琴而对曰：王之料天下过矣。
涓子（环渊）[3]	战国晚期齐人	《太平御览》卷六七十引《集仙录》：涓子，齐人也，饵术，主《三才经》；又著《琴书》二篇，甚有条理。
荆轲	战国燕王喜时	《战国策·燕策三》：高渐离击筑，荆轲和而歌之。
高渐离 宋意	战国燕王喜时	《淮南子·泰族训》；荆轲西刺秦王，高渐离、宋意为击筑而歌于易水之上，闻者莫不瞋目裂眦，发植穿冠。
琴高[4]	战国晚期赵人	《太平御览》九三六卷引《列仙传》言：琴高，赵人也。以鼓琴为宋康王舍人。
田连 成窍	战国晚期	《韩非子·外储说右下》；患在王良、造父之共车，田连、成窍之共琴也。
赵王嘉 李奇	战国晚期 战国赵国	《淮南子·泰族训》：赵王迁流于房陵，思故乡，作为《山水》之讴，闻者莫不殒涕 《淮南子·修务训》：邯郸师有出新曲者，讬之李奇，诸人皆争学之。

[1] 王先谦：《韩非子集解》引张榜曰："盖王偃时筑以备齐"，故暂定其为宋王偃时人。
[2] 《战国策·秦策四》作中"期"。
[3] 此从钱穆说，见《先秦诸子系年》，第218页。
[4] 《太平御览·卷五百七十九》作"禽高"。

优旃	战国秦始皇时	《史记・滑稽列传》：旃者，秦倡侏儒也。善为笑言，然合于大道，秦始皇时，置酒而天雨，陛楯者皆沾寒。优旃见而哀之，谓之曰："汝欲休乎？"陛楯者皆曰："幸甚。"优旃曰："我即呼汝，汝疾应曰诺。"居有顷，殿上上寿呼万岁。优旃临槛大呼曰："陛楯郎！"郎曰："诺。"优旃曰："汝虽长，何益，幸雨立。我虽短也，幸休居。"于是始皇使陛楯者得半相代。
魏勃父	战国秦始皇时	《史记・陈涉世家》：魏勃父以善鼓琴见秦皇帝。
被衣		《淮南子・道应训》：啮缺问道于被衣，被衣曰："正女形，壹女视，天和将至。摄女知，正女度，神将来舍。德将来附若美，而道将为女居。惷乎若新生之犊，而无求其故。"言未卒，啮缺继以仇夷。被衣行歌而去，曰："形若槁骸，心如死灰。直实不知，以故自持。墨墨恢恢，无心可与谋。彼何人哉！"

参考文献

（一）传统文史资料

经部

[1]京房.京氏易传(四库全书文渊阁本)[M].北京：商务印书馆，2005.
[2]郭璞.尔雅注[M].浙江：浙江古籍出版社，2011.
[3]高似孙.纬略[M].文渊阁本四库全书，北京：商务印书馆，2005.
[4]顾炎武.左传杜解补正[M].上海：上海古籍出版社，2012.
[5]王聘珍.大戴礼解诂[M].中华书局，1983.
[6]郝懿行.尔雅义疏[M].上海：上海古籍出版社，1989.
[7]王念孙.广雅疏证[M].上海：上海古籍出版社，1989.
[8]黄以周.礼书通故[M].北京：中华书局，2007.
[9]段玉裁.说文解字注[M].上海：上海古籍出版社，1981.
[10]王先谦.释名疏证补[M].上海：上海古籍出版社，1989.
[11]阮元.十三经注疏[M].中华书局，1987.
[12]杨伯峻.春秋左传注 [M].北京：中华书局，2011.
[13]承载.春秋谷梁传译注 [M].上海：上海古籍出版社，2007.
[14]王维堤、唐书文.春秋公羊传译注[M].上海：上海古籍出版社，2007.
[15]王玉德、朱志先.周易本义 [M].湖南：凤凰出版社，2011.
[16]钱译.方言笺疏 [M].上海：上海古籍出版社，1989.
[17]黄怀信.大戴礼彙校集注 [M].陕西：三秦出版社，2004.
[18]周振甫.诗经译注 [M].北京：中华书局，2011.
[19]吴承仕.经典释文序录疏证 [M].北京：中华书局，1984.

史部

[1]司马迁.史记[M].北京：中华书局，2007.
[2]班固.汉书[M].北京：中华书局，2008.
[3]应劭著.吴树平校释.风俗通义校释[M].天津：天津人民出版社，1980.
[4]徐元诰.国语集解[M].北京：中华书局，2008.
[5 皇甫谧著.陆吉点校.帝王世纪[M].济南：齐鲁书社，2010.
[6]范晔.后汉书[M].北京：中华书局，2010.
[7]沈约.宋书[M]. 北京：中华书局，2010.
[8]陈寿.裴松之注.三国志[M]. 北京：中华书局，2010.
[9]郑樵.通志·二十略[M]. 北京：中华书局，1995.

[10]罗泌.路史[M].四库备要本. 北京：中华书局，2005.
[11]李昉.太平御览[M]. 北京：中华书局，985.
[12]马端临.文献通考[M]. 北京：商务印书馆，1936.
[13]洪颐煊校.穆天子传[M]. .湖南：岳麓书社，2007.
[14]秦嘉谟等辑.世本八种[M]. 北京：商务印书馆，1957.
[15]刘建国译.白话越绝书[M].湖南：岳麓书社，1998.
[16]黄仁生译.白话吴越春秋[M]. .湖南：岳麓书社，1998.
[17]马缟撰.吴企明点校.中华古今注[M].北京：中华书局，2012.
[18]张洁、戴和冰点校.古本竹书纪年[M].济南：齐鲁书社，2010.
[19]袁珂.山海经校注[M].上海：上海古籍出版社，1980.
[20]诸祖耿.战国策集注汇考[M].江苏：江苏古籍出版社，1985.
[21]向宗鲁校正.说苑校正[M].北京：中华书局，2009.

子部

[1]孔鲋.孔丛子[M].吉林：吉林出版集团有限责任公司，2005.
[2]王先慎.韩非子集解[M].北京：中华书局，2003.
[3]王先谦.荀子集解[M]. 北京：中华书局，2010.
[4]郭庆藩.庄子集释[M]. 北京：中华书局，1985.
[5]黄晖注,刘盼遂集解.论衡校释[M]. 北京：中华书局，1990.
[6]蒋礼鸿.商君书锥指[M]. 北京：中华书局，1986.
[7]刘文典.淮南鸿烈集解[M]. 北京：中华书局，1989.
[8]汤化译注.晏子春秋[M]. 北京：中华书局，2011.
[9]汪继培笺.彭铎校正.潜夫论笺校正[M]. 北京：中华书局，2010.
[10]许富宏.鬼谷子集校集注[M]. 北京：中华书局，2010.
[11]许维遹.韩诗外传集释[M]. 北京：中华书局，2009.
[12]许维遹.吕氏春秋集释[M]. 北京：中华书局，2009.
[13]杨照明校笺.抱朴子外篇校笺[M]. 北京：中华书局，1991.
[14]杨伯峻.列子集释[M]. 北京：中华书局，1985.
[15]朱谦之.老子校释[M]. 北京：中华书局，2000.

集部

[1]干宝.搜神记[M].湖南：岳麓书社出版社，1989.
[2]王应麟.困学纪闻[M].传世藏书·子库·文史笔记[Z].海南：海南国际新闻出版中心出版，1996.
[3]洪兴祖.楚辞补注[M]. 北京：中华书局，2012.
[4]陶宗义.南村輟耕录[M].传世藏书·子库·文史笔记[Z].海南：海南国际新闻出版中心出版，1996.
[5]陈旸.乐书[M].影印文渊阁四库全书[Z].北京：商务印书馆，1986.
[6]朱载堉.律历融通[M]. 北京：商务印书馆万有文库本，1996.
[7]朱载堉.律吕精义[M]. 北京：人民音乐出版社，1998.

[8]允禄.钦定协纪辩方书[M]，北京：世界知识出版社，2010.
[9]崔述.崔东壁遗书[M].上海：上海古籍出版社，1983.
[10]应撝.古乐书[M].文渊阁四库全书本. 北京：商务印书馆，2005.
[11]江永.律吕阐微[M].文渊阁四库全书本. 北京：商务印书馆，2005.
[12]倪复.钟律通考[M].文渊阁四库全书. 北京：商务印书馆，2005.
[13]吉联抗辑.琴操[M]. 北京：人民音乐出版社，1990.
[14]侯真平点校.梦溪笔谈[M].湖南：岳麓书社出版社，1998.
[15]郝易整理.黄帝内经[M]. 北京：中华书局，2012.
[16]宋长文整理.琴史[M].上海：上海古籍出版社，1991.
[17]王守伦、任怀国等校注.律吕正声校注[M]. 北京：中华书局，2012.
[18]谢路军主编.郑同点校.增广校正三命通会[M].四库全书术数初集·三[Z]. 北京：华龄出版社，2012.
[19]朱易安.傅璇琮主编.全宋笔记[M].河南：大象出版社，2003.
[20]祝鸿杰译注.博物志新译[M].上海：上海大学出版社，2010.

（二）近代资料文献

[1]郭沫若主编.甲骨文合集[Z]. 北京：中华书局，1978-1982.
[2]甘肃省文物考古研究所.天水放马滩秦简[M]. 北京：中华书局，2009.
[3]吉联抗.春秋战国音乐史[M].上海：上海文艺出版社，1981.
[4]湖北荆州地区博物馆.江陵雨台山楚墓[M]. 北京：文物出版社，1984.
[5]罗振玉.三代吉金文存[M]. 北京：中华书局，1983.
[6]李学勤主编.清华大学藏战国竹简（壹）[M]. 北京：中华书局，2010.
[7]刘雨、庐岩主编.近出殷周金文集录[M]. 北京：中华书局，2002.
[8]逯钦立辑校.先秦汉魏晋南北朝诗[M]. 北京：中华书局，1983.
[9]农业出版社编辑部主编.中国农谚[M]. 北京：农业出版社，1980.
[10]容庚.金文编[Z]. 北京：中华书局，1985.
[11]徐中舒.甲骨文字典[Z].四川：四川辞书出版社，1986.
[12]张守中.睡虎地秦简文字编[M]. 北京：文物出版社，1990.
[13]吴九龙.银雀山汉简释文[M]. 北京：文物出版社，1985.
[14]中国国家博物馆编.文物夏商周[M]. 北京：中华书局，2013.
[15]中国社会科学院考古研究所.殷周金文集成[Z]. 北京：中华书局，1984.

（三）近代学人研究

[1]蔡仲德.中国音乐美学史[M]. 北京：人民音乐出版社，2003.
[2]蔡仲德.中国音乐美学史料注译[M]. 北京：人民音乐出版社，1990.
[3]曹建墩.先秦礼制探赜[M].天津：天津人民出版社，2010.
[4]陈立夫主编.易学应用之研究[M].台湾：中华书局，1982.
[5]陈士柯.孔子家语疏证[M].上海：上海书店影印出版，1987.

[6]陈致著、吴仰湘、黄梓勇、许景昭译文.从礼仪化到世俗化——<诗经>的形成[M].上海：上海古籍出版社，2009.
[7]丁山.商周史料考证[M]. 北京：国家图书馆出版社，2003.
[8]方建军.中国古代乐器概论[M].陕西：陕西人民出版社，1996.
[9]冯时.中国天文考古学[M]. 北京：中国社会科学出版社，2007.
[10]傅亚庶.中国上古祭祀文化[M]. 北京：高等教育出版社，2005.
[11]古文字研究（第十四辑）[M]. 北京：中华书局，1986.
[12]高藩国.中国巫术史[M].上海：上海三联书店，1999.
[13]黄怀信、张懋镕、田旭东.逸周书汇校集注[M].上海:上海古籍出本社，1995.
[14]黄正建.敦煌占卜文书与唐五代占卜研究[M]. 北京：学苑出版社，2001.
[15]汉宝德.风水与环境[M].天津：天津古籍出版社，2003.
[16]蒋孔阳.先秦音乐美学思想论稿[M]. 北京：人民文学出版社，2006.
[17]康有为.孔子改制考[M]. 北京：中国人民大学出版社，2010.
[18]康有为.新学伪经考[M]. 北京：中国人民大学出版社，2010.
[19]李零.郭店楚墓竹简校读记[M]. 北京：人民大学出版社，2008.
[20]李零.中国方术续考[M]. 北京：东方出版社，2000.
[21]李顺祥.四柱玄机[M]. 北京：中国商业出版社，2012.
[22]李纯一.中国上古出土乐器综论[M]. 北京：文物出版社，1996.
[23]李纯一.先秦音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社，2005.
[24]李纯一.困知选录[M].上海：上海音乐学院出版社，2004.
[25]李学勤.缀古集[M].上海：上海古籍出版社，1998.
[26]梁钊韬.中国古代巫术[M].广东：中山大学出版社，1999.
[27]刘清河、李锐.先秦礼乐[M]. 北京：北京师范大学出版社，2009.
[28]卢央.京房评传[M].南京：南京大学出版社，1998.
[29]吕思勉.吕思勉读史札记[M].上海：上海古籍出版社，1982.
[30]孟慧英.中国原始社会信仰研究[M]. 北京：中国社会科学出版社，2010.
[31]马承源.中国青铜器[M].上海：上海古籍出版社，2003.
[32]彭林.中国古代礼仪文明[M]. 北京：中华书局，2013.
[33]钱穆.先秦诸子系年[M]. 北京：九州出版社，2011.
[34]祁文海.儒家乐教论[M].河南：河南人民出版社，2004.
[35]任继愈.道藏提要[M]. 北京：中国社会科学出版社，1991.
[36]宋兆麟.中国风俗通史·原始社会卷[M].上海：上海文艺出版社，2006.
[37]宋镇豪.商代社会生活与礼俗[M]. 北京：中国社会科学出版社，2006.
[38]宋镇豪.中国风俗通史·夏商卷[M].上海：上海文艺出版社，2006.
[39]唐兰.古乐器小记[J].燕京学报，14。
[40]唐颐.图解京氏易传[M].陕西：陕西师范大学出版社，2009.
[41]徐丙昕.四柱学教程[M]. 北京：中国商业出版社，2007.
[42]王子初.音乐考古[M]. 北京：文物出版社，2006.
[43]王子初.中国音乐考古学[M].福建：福建教育出版社，2003.

[44]夏静.礼乐文化与中国文论早期形态研究[M]. 北京：中华书局，2007.
[45]夏野.中国古代音乐史简编[M].上海：上海音乐出版社，2010.
[46]许兆昌.先秦乐文化考论[M].黑龙江：黑龙江人民出版社，2010.
[47]杨英.祈望和谐--周秦两汉王朝祭祀的演进及其规律[M]. 北京：商务印书馆，2009.
[48]杨华.先秦礼乐文化[M].湖北：湖北教育出版社，2007.
[49]杨荫浏.中国古代音乐史稿[M]. 北京：人民音乐出版社，1980.
[50]张荣明.方术与中国传统文化[M].上海：学林出版社，2000.
[51]张光直.中国青铜时代[M].上海：三联书店，1999.
[52]张心澂.伪书通考[M]. 北京：商务印书馆，1954.
[53]钟琛.先秦两汉魏晋南北朝音乐传播概论[M].四川：电子科技大学出版社，2010.
[54]朱文光.易经象数的理论与应用[M].台湾：老古文化事业公司，1985.
[55]周自强.中国古代思想史·先秦卷[M].广西：广西人民出版社，2006.

（四）国外学者著作

[1]（英）爱德华·泰勒著.连树声译.原始文化[M].上海：上海文艺出版社，1992.
[2]（日）林谦三著.钱稻孙译.东亚乐器考[M].上海：上海书店出版社，2013.
[3]（日）井上聪.先秦阴阳五行[M].湖北：湖北教育出版社，1997.
[4]（日）田边尚雄.陈清泉译.中国音乐史[M].上海：上海书店，1984.

致谢

蓦然回首，三年的博士学习生涯已经过去了。在这三年时间里，我的人生也得到升华，尤其是知识的增加、学识能力的提升，这一切都为我今后的人生发展提供了有力支撑。而这种提升很大一部分都是我的导师朱彦民老师所授予的，朱老师对我的写作尤其是毕业论文倾注了大量的精力，为我提供了很多资料和指导建议，可以说没有朱老师的指导和支持，博士论文是难以完成的。直至论文定稿，朱老师还不断催促我修改、完善论文，然而我的写作能力有限，难以写出一篇让朱老师满意的论文，这是我比较遗憾的事。

此外，我的硕导杨效雷老师由于对方术、易学比较精通，故而在写作音乐与方术关系的时候也常常向杨老师请教相关问题，杨老师总是细心指导并提供一些重要的资料。而我的同门李双芬、张建民二人也耗费大量的时间帮我校对毕业论文并提出了很多意见，这些指导和帮助对于我毕业论文的改善是很有帮助的。

当然，也感谢南开大学给予了我一个从事博士学习和研究的机会，并提供住宿、学习、生活诸多便利。

个人简历 在学期间发表的学术论文与研究成果

崔广庆，男，1986年生，山东菏泽人。

2004—2008，泰山学院历史系，历史学学士。
2008—2011，天津师范大学历史学院，历史学硕士，导师为杨效雷老师。
2011—2014，南开大学历史学院，历史学博士，导师为朱彦民老师。

科研成果：
（一）论文：
1.《先秦时期农事乐事探索》，《农业考古》，2014年第1期。
2.《孔子闻<韶>考》，《人民音乐》，2013年第4期。
3.《泰山石敢当起源研究》，《泰山学院学报》，2012年第4期。
（二）其他：
《中华上古人物分类史料汇编》，岳麓书院，2014 年版。（副主编，主编为菏泽市历史与考古研究所所长潘建荣先生）